

LIVIOUS PETRU BERCEA

IEȘIREA DIN CANON

**Literaturizare și simbol mitic
în teatrul românesc contemporan**

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a
României**

BERCEA, LIVIUS PETRU

**Ieșirea din canon : literaturizare și simbol
mitic în teatrul românesc contemporan / Livius
Petru Bercea. – Timișoara : Hestia, 2007**

ISBN 978-973-105-021-8

821.135.1.09-2

LIVIU PETRU BERCEA

IEȘIREA DIN CANON

*Literaturizare și simbol mitic
în teatrul românesc contemporan*

HESTIA

*Copiilor mei,
Ioana, Raluca și Lucian*

AVERTISMENT

Între genurile literare, cel dramatic a avut și are un statut aparte: este un gen „dinamic”, începând de la alegerea unui „subiect” supus „dezbaterii”, trecând prin modalități compoziționale foarte diversificate și încheind cu receptarea specifică (spectacolul de teatru implică nu numai textul, ci și arta interpretării – o interfață între autor și spectator – regia, scenografia, decorul etc.), publicul fiind „multiplu”, nu un cititor individual; piesa de teatru nu se dzvăluie complet receptorului decât în faza finală a acestui veritabil proces persuasiv. De aceea, exegeza critică a dramaturgiei este mai complexă și mai cuprinzătoare, deși critica de teatru (a spectacolului) tinde să se individualizeze, evidențiind – de obicei – arta spectacolului și lăsând pe plan secund valențele expresive ale textului.

Mai mult ca orice gen literar, dramaturgia a fost mereu în plin proces experimentativ, care a individualizat personalitățile creatoare, creând, în același timp, modele, direcții și formule dramatice și estetice.

Toate aceste particularități ale genului sunt prezente și în dramaturgia românească. Adoptând o formulă individuală, fiecare autor dramatic a inițiat și „ieșirea (sa) din canon” – de unde titlul volumului de față. Cu excepția comentariului asupra piesei **Anton Pann** a lui

Lucian Blaga (care reprezintă, și ea, tot o „ieșire din canon”, cel propriu lui Blaga interbelic), incursiunile noastre critice vizează fie opere încheiate (Tudor Arghezi, Marin Sorescu), fie ansambluri de texte dramatice definitorii pentru personalități ca Valeriu Anania, Paul Everac sau Grid Modorcea, a căror creație dramatică este încă activă, deși ei sunt, de acum, consacrați ca dramaturgi prin ce au scris.

Mulțumirile mele se îndreaptă către editura „Hestia”, care a făcut posibilă apariția acestei cărți.

AUTORUL

I.

1. Tudor Arghezi: dincolo de arhitectura „clasică” a dramei

Oricât ar părea de nefiresc și în ciuda faptului că dintre volumele de *Scrieri* apărute până acum două sunt dedicate literaturii dramatice argheziene, comentatorii și autorii de studii monografice au trecut cu vederea constant această latură a scrisului arghezian, mărginindu-se a nota că Arghezi e și autorul unei piese de teatru, *Seringa* precum și al unor scenete (*Neguțătorul de ochelari*, *La comisariat*, *Interpretări la cleptomanie* etc.) care ilustrează, după părerea noastră, literatura absurdului; a fost un excelent traducător din Molière, Bertholt Brecht, Tristan Bernard; marea tristețe a lui Arghezi a fost că „integrala” dramaturgiei lui Molière în românește, predată Teatrului Național în timpul celui de-al doilea război mondial, a dispărut în urma bombardării teatrului de către germani. Pe masa de lucru i-a rămas un scenariu de film la care a colaborat regizorul Paul Călinescu și fiica lui Arghezi, Mitzura.

Singurul exeget care a încercat să circumscrie sfera preocupărilor lui Arghezi pentru teatru a fost Emil Manu (Tudor Arghezi, *Cadențe*, Ed. Albatros, 1977, cap. *Arghezi – poetul total* și, mai ales, *Prolegomene argheziene*, EPL, București, 1968, cap. *Tudor Arghezi și teatrul românesc*). Scriitorul apare într-o altă lumină,

dacă adăugăm numeroasele articole despre teatru, despre autorii dramatici, despre arta spectacolului publicate într-un răstimp de peste 50 de ani: „Pe scriitor, el însuși autor dramatic, l-a interesat textul operelor dramatice, și atunci referirile închise în *tablete* devin cronici literare condensate: l-a interesat jocul actorului și atunci se transpune în spiritul opiniei publice, fără să neglijeze considerentele estetice intime ale specialistului rafinat; l-a interesat decorul și atunci referatul de spectator evoluează spre cronica plastică. Dar dincolo de aceste preocupări, autorul *Cuvintelor potrivite* contribuie prin articolele sale la o mare discuție despre teatru ca instituție socială...” (E. Manu, *Prolegomene argheziene*, p.169).

Sute de cronici dramatice, portrete și pamflete cu subiect — teatrul formează cuprinsul volumului 28 din *Scrieri* (Cortina 1911-1964). Arghezi n-a scris o artă poetică dramatică, așa cum și-a exprimat opiniile estetice despre poezie (v. *Testament*), dar aproape fiecare cronică dramatică ori medalion are elemente din care se poate reconstitui o asemenea *ars poetica*. Finalitatea operei dramatice e provocarea emoției: „Toată arta și toată dragostea și pasiunea atâta lucru dau: emoții. Dacă le cerem altceva, cădem în mizerie și în romantismul mizeriei; căci în strictă

paranteză vorbind, ne dovedim inintelenți” (*Scrieri*, 28, Ed. Minerva, 1975, p. 362).

Teatrul (dramaturgia) e mai legat(ă) de obârșiile artei decât alte forme de exprimare simbolică: „Toate problemele care frământă un timp sau pe scriitorul ce i le împrumută, animat periodic de simțirea unei jumătăți de veac, pot fi aduse în teatru mai adevărat decât în volum sau ziar (...). Teatrul e o academie de civilități, de

conversație, de bune procedee” (*Ibidem*, p. 411). Realitatea prelucrată cu talent are drept rezultat un teatru de calitate.

Într-una din cele mai citate „tablete” — *Teatru și literatură* (1925), Arghezi statuează specificul dramaturgiei față de „cealaltă” literatură „contemplativă și descriptivă”, în sensul că piesa de teatru „care înfrânge lenea cuvintelor (...), trece dincolo de cuvinte, le sparge și le face caduce, construind situații, armonii biologice și contraste superlativ animate (...), teatrul fiind față de literatură ceea ce ar părea să fie versul față de proză” (*Scrieri*, 28, p.280). Piesa de teatru constrânge limbajul, ca și poezia; materialul „brut”, limita teatrului „cea din urmă și punctul lui de pornire în expresie este și rămâne cuvântul (...) care duce în caravane rapide soarta ideii întortocheată de literatură; textul în teatru cuprinde în sine, adunată și aglomerată, o viață, care are datoria să se concentreze exploziv în textul dialogat” (*Ibidem*, p. 281).

Seringa nu aparține unei „serii” în ansamblul operei argheziene. Nici măcar epocii de după 1945. E un „moment”, care a avut la obârșie o experiență

și o dezamăgire personală. Al. Rosetti (LCF, X (1967), 134, p. 3) afirmă că izvorul acestei piese este o boală a poetului în cursul căreia a cunoscut moravurile corpului medical bucureștean. Piesa a fost scrisă în 1943, în lagărul de la Târgu-Jiu, unde poetul era internat ca urmare a publicării pamfletului *Baroane!* E jucată abia peste 4 ani, la Teatrul Național (stagiunea 1947-1948), dar se renunță la reprezentarea ei după un scandal și un protest din partea unora dintre medicii bucureșteni. După 20 de ani, în 1967, e reluată, pe

aceeași scenă, cu o prezentare a autorului în Caietul-program al Teatrului Național „I.L. Caragiale”.

Tematica dramei argheziene nu e nici nouă, nici proprie literaturii scriitorului. Jurământul lui Hipocrat, ajuns ulterior deontologie profesională pentru medici, nerespectat însă de către o parte a corpului medical, din varii interese, formează substratul etic al acțiunii. Tabletele lui Arghezi au, nu o dată, ca subiect moralitatea profesiei de medic, așa încât subiectul *Seringii* se încadrează perfect acestui grup de proze.

Conflictul apare între interesele personale ale doctorului Scarlat (care refuză deliberat legalizarea legăturii cu Vera, chiar dacă au un copil), și etica medicală, care i-ar impune refuzul obedienței față de niște false personalități științifice. Chemat la un consult medical colectiv pentru diagnosticarea maladiei unui mare bancher, doctorul Scarlat, ambițios, dar cu certe porniri ariviste, sfârșește prin a accepta o căsătorie artificială cu Sanda Robert, fiica bancherului, în ciuda opoziției colegilor. Conflicte secundare se manifestă în interiorul breslei medicale, între grupul profesorilor care nu vor să-și recunoască vina de a fi stabilit un diagnostic greșit și medicii tineri, care refuză să se supună prestigiului (con-struit, de altfel, fără nici un suport real) pe care-l afișează personalitățile profesionale. Nu e deloc lipsit de interes că Arghezi a supralicitat ponderea conflictului etic, transformându-l într-un leit motiv al fiecărui act al dramei.

Din păcate, ambiția moralizatoare excesivă a scriitorului a creat personaje monoculare, unele aproape schematice, marcate exclusiv de trăsătura „pozitiv” sau „negativ”, lipsite de o minimă complexitate. Cele negative cad, până la urmă, în capcana propriilor

defecte: doctorul Scarlat, chiar dacă parvine social, eșuează sentimental și familial, profesorii Ariton și Știubei sunt respinși, cu autoritate, de medicii tineri care nu le suportă falsitatea și incompetența. Într-o prezentare din 1947, Tudor Arghezi vorbea, metaforic, dar nu numai, despre conflictul și personajele piesei: „Medicina e o preoție, dacă nu și o vocație de profet. În ea se întâlnesc toate științele (pe care le rezumă) cu dragostea și mila aproapelui și cu marile intuiții. Ajungând o simplă profesie, aventurierii științifici, lacomi de bunuri și aprigi de câștig, au deviat medicina către teighea. În piesă, figurează conflictul, încă latent în societate, dintre medicii miliardului și medicii datoriei, cărora li se cuvin omagiile nediscutate ale literaturii”.

Arhitectura „clasică” a dramei, trei acte segmentate în scene, nu exclude un titlu simbolic, *seringa* fiind, de obicei, instrumentul medical care înțeapă și „pișcă”. Acțiunea, în mare parte monoplană, urmărește ilustrarea unui subiect axat pe o continuitate ideatică în primele două acte, cu deznodământul, destul de previzibil, în actul al treilea (doctorul Scarlat a mințit-o pe Vera, s-a căsătorit cu Sanda Robert, iar onestul doctor Haralamb se va căsători cu Vera, împlinindu-și astfel un vis de iubire tăinuită).

Urmărind ilustrarea unui principiu etic, dar insistând pe accentuarea și, nu o dată, pe îngroșarea unor trăsături negative ale personajelor, *Seringa* e marcată de convențional; textul are uneori replici care ar sta mai corect într-un curs de deontologie medicală decât într-o operă literară (Dr. Preda: „Vezi, asta-i toată cheștiunea: ceea ce numești dumneata cuviință e oportunitate. Dacă e în joc viața unui bolnav, să fii

numai binecrescut, sau servil, ca să-i plăci profesorului, care, asigurat de o tăcere la toate greșelile lui, te va chema la toate consulturile la care-i invitat, e o asociație la consecințe”).

Limbajul frust, uneori fără un minim și necesar control și filtru, pare a nu ilustra mediul pe care e chemat să-l simbolizeze (Dr. Pop: „Aruncați-mi *toate ticăloșiile* astea la gunoi”; Dr. Drângă: „*Bag mâna-n foc* că e tuberculos”; Dr. Pop: „Viața și omul n-au nici o valoare pentru *anumiți măgari din medicină*”...). El e „impus” însă de evoluția conflictului și de caracterul personajelor.

Dacă în scenetele amintite, Arghezi recurgea la formulele absurdului, *Seringa* e un model evident de teatru realist, un text scris „după o îndelungată experiență personală” (*Scrieri*, 35, Ed. Minerva, București, 1985, p.67).

Seringa e un moment fără mare răsunet și influență. În plan literar, textul trebuie văzut ca reflectarea unei conjuncturi personale; literatura argheziană n-ar fi suferit o amputare dacă *Seringa* lipsea din bibliografia, mai mult decât bogată, a scriitorului.

Bibliografie

1. *Seringa*, în vol. Tudor Arghezi, *Teatru*, București, EPL
2. Emil Manu, *Prolegomene argheziene*, București, EPL, 1968; cap. *Tudor Arghezi și teatrul românesc* (p. 169-183)
3. Emil Manu, *Cadențe*, București, Ed. Albatros, 1977; cap. *Arghezi, poetul total* (p. 121-139)
4. Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, București, EPL, 1968; cap. Tudor Arghezi
5. Al. George, *La sfârșitul lecturii* (II), București, ECR, 1978; cap. *Tudor Arghezi, cronicar și critic*
6. Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, București, ECR, 1970; cap. *Tudor Arghezi: Teatru*

2. Lucian Blaga : în spațiul dramatic

Analizând opera lui Lucian Blaga, Ovid S. Crohmălniceanu aşază teatrul scriitorului imediat după „aripa lirică” a creaţiei sale, desigur justificat înaintea culegerilor de aforisme şi poate mai puţin justificat în faţa componentei „pur speculative” a edificiului său artistic, ultima afirmaţie fiind însă susţinută de apartenenţa sistemului metafizic al lui Lucian Blaga la dimensiunea extraliterară a operei sale (CROHMĂLNICEANU 1974, p. 200).

Dintre cele 10 piese de teatru scrise şi publicate de Lucian Blaga, începând cu *Zamolxe* (1921) şi încheind cu *Anton Pann* (publicată în 1965, dar scrisă în 1945), numai ultima interesează demersul de faţă. S-a afirmat, într-o exprimare sintetică despre dramaturgia blagiană, că nota ei specifică e dată de subsumarea materiei istorice, mitologice, psihologice viziunii generale a poetului liric, punctul de plecare fiind plonjarea în stratul cel mai adânc al spiritualităţii româneşti, coborârea până la momentul dacic al istoriei naţionale, cu preocuparea de a afla elementele primordiale ale structurii noastre etnice (concentrate în figura lui Zamolxe), deschiderea spre cosmic, contemplativitatea, refuzul misticii. La aceste caracteristici trebuie adăugată afirmaţia călinesciană care vedea teatrul lui Blaga ca recreând mitul estetic naţional din perspectiva unui conflinct tragic de sorginte lirică, ai cărui termeni sunt

cultul vieții și vocația creatoare (CĂLINESCU 1982, p. 877, 881).

Anton Pann reflectă, ideatic, această dramă a creatorului, prezentată mai ales în *Meșterul Manole*, piesă apărută în volum în 1927.

Chiar dacă n-a făcut-o în mod special cu referire la teatrul său, Lucian Blaga a exprimat în numeroase locuri din opera sa filosofică (mai ales) o poziție de înaltă înțelegere a artei ca sacrificiu. În *Geneza metaforei și sensul culturii*, Lucian Blaga nota, apodictic și concludiv: „Creația își are pârjolul ei” (BLAGA 1969, p. 366), și, tot acolo, cu referire la gestul meșterului Manole: „...și-a zidit soția sub pietre și var pentru ca să înalțe biserica. Surprindem gâlgâind în această legendă ecoul surd al conștiinței sau al presimțirii că o creație trece peste vieți și devastează adesea chiar pe creator”. La această atitudine față de artă face trimitere și afirmația lui BĂLU 1986, p. 126 într-o monografie dedicată lui L. Blaga: „Mai mult decât oricare dintre piesele sale, *Meșterul Manole* — încheiată în august 1926 și tipărită la Sibiu în anul următor —, și *Anton Pann*, redactată în primăvara anului 1945 și editată postum, după două decenii, sunt autobiografii intelectuale, în sens înalt, așa cum *Șun, mit mongol*, 1943 a reprezentat pentru G. Călinescu o modalitate similară de a infuza unor evenimente existențiale, strict individuale, dimensiune general-umană”.

Lumea lui Anton Pann — personaj al Bucureștilor de la începutul veacului XIX —, cea a proverbelor și cea a lui Nastratin Hoge, n-a rămas în afara interesului pentru pitorescul ei. Așa cum Ion Barbu prelua, în ciclul poetic *Isarlâk*, figura tragică a lui Nastratin Hoge, întru

o mai dreaptă cinstire a lui Anton Pann, „piesa lui Lucian Blaga [...] este scrisă pentru o asemănătoare explorare poetică a simbolicu-lui personaj istoric, în sensul gravitației, cu deosebirea că Anton Pann rămâne *poetul*, ale cărui proverbe sunt explicate de autor în studiile de filosofia culturii ca produsul unei înțelepciuni alimentate de simțul pitorescului, caracteristic poporului român în toate producțiile lui. Gândul scriitorului a fost de a arăta în ce fel rapsodul popular *a trăit* proverbul, construcției dramatice putându-i-se aplica un aforism din *Discobolul*: „În proverb se rostește înțelepciunea omului care *pătimește* într-un chip sau altul în freamătul lumii. Proverbul e înțelepciunea omului pățit...” (TODORAN, 1985, p. 195-196).

Pentru Lucian Blaga, a transpune în literatură *mitul creației*, reprezentat, în viziune românească, de cunoscuta legendă a înălțării Mănăstirii Argeșului, a fost o preocupare care nu s-a limitat la piesa *Meșterul Manole*, ci a dăinuit, peste decenii, materializându-se, după o întrerupere în care se elaborează sistemul său filosofic din cunoscutele trilogii, în memorialistica de înaltă ținută estetică (*Hronicul și cântecul vârstelor*) și în piesa *Anton Pann*. Poate că autorul simțea nevoia unor clarificări autobiografice, pentru că nu întâmplător, cele două scrieri de după 1944 sunt elaborate la intervale care urmează imediat, iar istoria literară le reține drept *complementare*: „Să considerăm *Anton Pann* un preludiu la *Hronic*, o evocare memorialistică sublimată, o meditație asupra destinului poetului? Să fi fost oare Anton Pann cel care să fi declanșat memoria involuntară a lui Lucian Blaga, care pornind în căutarea

autorului lui *Nastratin* prin Scheii Brașo-vului, să se fi întâlnit cu propria adolescență? O asemenea ipoteză nu poate fi exclusă, deoarece ambele lucrări se succed, dar mai ales pentru că ele sunt complementare: *Hronicul* reprezintă, bineînțeles evocat cu rigoarea memorialistului, *portretul artistului din tinerețe*, *Anton Pann – portretul artistului matur*, care re trăiește ajuns sub semnul „domniei soarelui de toamnă”, chinuit de „suferința iubirii unice, trăind iubirea altora prin versurile scrise la cererea îndrăgostiților” (RÂPEANU 1978, p. 9).

Despre un *Anton Pann* în fază de proiect îi vorbește Blaga Domniței Gherghinescu-Vania, în corespondența dintr-o perioadă imediat anterioară elaborării textului: „Îmi umblă prin cap tot felul de proiecte literare. Un Anton Pann parcă ar vrea să se întrupeze. Dar pentru asta trebuie să locuiesc o dată 4 săptămâni în Schei...”. În altă scrisoare anunța că „...am schițat piesa *Anton Pann*, care însă va fi gata abia în primăvară. O las să facă odihnă, căci pentru a putea fi pusă la punct și cizelată e nevoie să stau două săptămâni în Schei”, iar la începutul lui aprilie 1945 îi scria aceleiași destinatară „că piesa este așa zicând gata. Peste vreo câteva zile m-apuc de transcriere. Am lucrat cu pasiune, totuși încă nu-mi pot da seama de calitatea piesei. Este iarăși ceva ce n-am mai încercat...” (BLAGA 1967, p. 9).

Din aceste mărturisiri și din faptul că, după mai bine de un deceniu de la întreruperea activității de dramaturg, Blaga a revenit la teatru, putem vedea în textul lui *Anton Pann* un semn de *continuitate*, o

perpetuare a interesului pentru o temă care niciodată nu poate fi considerată epuizată din perspectiva artistului.

Parțial, și structura dramatică a piesei *Anton Pann* ne trimite la ideea unei continuități, dar de altă factură. S-a făcut afirmația că „trecerea [de la *Meșterul Manole* — L. Bercea] e de la tragedia de tip antic, în care un personaj de excepție atinge punctul de sus al împlinirii umane și se prăbușește în moarte după o viață în al cărei curs au intervenit „realitățile” ultime ale lumii, zeii sau „puterile”, și care „dobândește astfel semnificația de *destin* exemplar în sens absolut, la piesa de realism pitoresc și superficial”. Oricum, judecata e prea nedreaptă; *Anton Pann* reprezintă, în ansamblul operei lui Lucian Blaga un „recul”, dar dramatismul existenței poetului din secolul trecut, în ciuda neconcordanțelor dintre biografie și piesă, e marca esențială, ca și pentru ceilalți „eroi” blagieni. Ideatic și compozițional, *Anton Pann* e o dramă impregnată de accente lirice; e un „simbol poetic” (TODORAN 1985, p. 190), pentru că „Anton Pann, în concepția lui Lucian Blaga, a fost un redescoperitor al mitului în poezie, un simbol mitic, pentru că „anecdota”, ca „poveste a vorbei”, ca demonstrație a proverbului, este reconstituirea, în spiritul creației mitice din tradiția folclorică, a unor întâmplări imaginare în care experiența personală este generalizată într-o imagine colectivă, cu un anumit tâlc pentru cei cărora li se atribuie întâmplările, tâlc care și constituie înțelepciunea străveche a poporului, exprimată în producțiile sale gnomice”. (TODORAN 1985, p. 193-194).

Ca orice creație viabilă, piesa lui Blaga se detașează de elementele strict biografice, atât de cele ale lui

Anton Pann, cât și de cele ale dramaturgului, nefiind o reconstrucție biografică și nici o secvență riguros determinată a unei existențe reale, ci un motiv, invocat ca justificare pentru un mobil real. Dramaturgul însuși așa a gândit piesa. Anton Pann, îi scria Blaga Domniței Gherghinescu-Vania, „va fi doar un pretext, căci totul e pură născocire. Numai figura rămâne și Brașovul! Cu Scheii...” Și tot astfel o înfățișează cititorului: „acțiunea se petrece într-o urbe, la între-tăierea a două împărății, prin anii 1830”. Prepoziția, pluralul substantivului, zero-ul de la sfârșitul datei subliniază indeterminarea temporală. La urma urmelor, pare a spune dramaturgul, nu are nici o importanță că în anul 1830 Anton Pann nu era în Brașov, de vreme ce își propusese să vorbească despre altceva. Dacă, în esență, personalitatea lui Anton Pann rămâne un pretext, problematica ideatică aparține în exclusivitate lui Lucian Blaga.

Între poetul Anton Pann și personajul lui Lucian Blaga s-a interpus dramaturgul și, oarecum, amintirile perioadei brașovene din existența dramaturgului. S-a făcut chiar afirmația că piesa ar fi putut purta titlul „Anton Pann în Brașov”; motive ar fi existat, mai ales că evocarea „finului Pepelei” se îndepărtează mult de datele biografice reale ale lui Anton Pann și-i situează prezența doar în „intervalul” brașovean. Riscul pe care și-l asumă Lucian Blaga e de a da viață literară unui personaj real, poate una din marile „încercări” pentru orice scriitor. De aici și dificultatea de a sesiza conflictul dramei, pentru că oricare comentator e marcat de ceea ce știe deja despre Anton Pann ca personaj real.

În ciuda scăderilor estetice evidente ale piesei, conflictul rămâne complex. „Piesa [...] este construită

pentru o [...] explorare poetică a simbolicului personaj istoric, în sensul gravitației, cu deosebirea [față de Nastratin Hogeia din poemul lui Ion Barbu, n.n. — L. Bercea] că Anton Pann rămâne *poetul*, ale cărui proverbe sunt explicate de autor în studiile de filosofia culturii ca produsul unei înțelepciuni alimentate de simțul pitorescului, caracteristic po-porului român în toate producțiile lui” (TODORAN 1985, p. 195). Episodul brașovean al lui Anton Pann se consumă, fictiv, în piesă, în răstimp de un an și având cu totul altă semnificație decât cel biografic real. La Brașov, personajul e plasat în cârciuma „La povestea vorbeii”, unde „face un efort de a ieși din gândurile sale și, cu un gest care taie fumul, ia contact cu lumea din afară într-o meditație filosofică, spunându-le hazliilor ascultători, lăutari și bețivani: „vedeți raza asta, măi blajinilor? O poți pipăi ca o întrupare de sus! O poți prinde cu mâna. Când stingi minunea, iese din ea fum și praf! E ca o explozie! S-a rătăcit raza printre voi și voi râdeți!” (TODORAN 1985, p. 196). Comentariul care urmează lămurește pasajul transcris și, implicit, conflictul: „...de la început, confruntarea apare, în piesă, între lumea „Cântecelor de lume” a rapsodului, cunoscut pentru isprăvile lui în mediul Bucureștiului de altădată și gândul poetului Blaga, într-o epocă de zadarnice căutări, cu deplină conștiință că poate „pipăi minunea”, găsind în sine însuși forța creatoare a geniului său” (TODORAN 1985, p. 197). Conflictul se completează cu drama erotică, întrucât Ioana, soția lui Anton Pann nu poate înțelege „nebunia” lui și îl abandonează tocmai când poetul o considera ca fiindu-i mai aproape ca nicicând. Conflictul real e între dragostea îngustă a femeii și cea nemărginită a poetului—cântăreț: „Crezi tu,

Ioano, că acel cântec, spre care mă-ndrum, poate să înceapă așa, stând la masă? Între patru pereți, focul n-are vânt. Între gratii – aripile sunt chiar și pentru păsări o povară! Eu trebuie să mă ciocnesc de oameni, de lucruri, să-nfrunt valul și-ntâmplarea”. (BLAGA 1970). În sfârșit, nu lipsește nici latura socială a acestui conflict, deductibilă dintr-o replică dată de Anton Pann soției: „Pentru un poet nu există societate nepotrivită! Putem noi, oare, noi — neadormiții, chinuiții, nerăsplătiții lumii — să ne scutim de atingerile acestea cu târâmurile, care ne strică până-n măduvă? Nici un cântec și nici o înțelepciune n-ar ieși din strunele noastre, dacă am ocoli atingerile!”. (BLAGA 1970).

Un bun comentator, mai apropiat de noi, al dramaturgiei lui Lucian Blaga, face afirmația că „energia demonică este conceptul ce animă cele mai pregnant realizate personaje ale teatrului lui Blaga, cele (dat fiind caracterul axial al personajului în teatrul poetic de idei) care contribuie în mod decisiv la construcția dramatică”, însă „pentru ca personajul să creeze relația totală, este nevoie, mai întâi, ca el să fie o alcătuire umană dramatică, adică să posede o natură conflictuală, dilematică, centrând tensional spațiul care îl circumscrie limitativ” (MIHĂILESCU 1984, p. 79-80).

Ambivalența daimonică a personajelor este vizibilă și la Anton Pann, pentru caracterizarea căruia e definitorie o replică: „Este în mine o nebunie care vrea să se cheltuie, și-o căldură care crește când se dăruie, care se stinge când vrei s-o aduni!” (BLAGA 1970). Pentru eroul lui Lucian Blaga, spațiul e enorm, deschis,

eliberator pentru energii: „Refuzând orice limitare, Pann se dovedește a fi numai în căutarea unui spațiu infinit (care este cel al „poveștii lumii” prin „povestea vorbei”), spațiu imaginar ce anulează legitatea timpului și a locului” (MIHĂILESCU 1984, p. 81).

S-a spus despre Anton Pann că e, alături de Manole, un alt „pseudonim” al lui Blaga. Adevărul e că „la proporții mult reduse [...] aici se regăsesc elementele care configurează drama creatorului la Blaga”. Anton Pann se așază, alături de Manole într-o „serie” care, prin nota comună — asumarea tragismului creației, implicarea totală, până la sacrificiu (personal sau al altora) în actul de creație — formează o galerie unită prin trăsături care, în ultimă instanță, dau consistență ideii de unitate în teatrul lui Blaga. Personaj simbolic prin ceea ce întruchipează, Anton Pann nu este, totuși, un izolat. O observație, care nu poate fi cotată drept „de amănunt”, ar fi aceea că „eroul nu părăsește niciodată scena” (MIHĂILESCU 1984, p. 156). El realizează, în juru-i, o *unitate* care se manifestă prin *interesul* diverselor personaje pentru cel central. Grupul Spuderca, Bidu, Cocorandu, pe de o parte, Safta, pe de alta, Ioana și chiar Napoleon Furnică gravitează în jurul lui Anton Pann și dau consistență comunicării.

În arhitectura dramatică a acestei ultime piese dintre cele 10 scrise de Lucian Blaga se pot recunoaște ușor modalitățile compoziționale anterioare: eroul dă titlul piesei (*Zamolxe, Meșterul Manole, Avram Iancu* etc.) într-o tradiție care nu-i este proprie doar lui Lucian Blaga. Structura este, oare-cum clasică: trei acte, fiecare formată din câte două tablouri și un număr divers de scene. Deși cu un număr rezonabil de personaje, *Anton*

Pann are în centrul construcției replicile, de cele mai multe ori de tip *monologal*, ale personajului principal. De aici și *continuitatea* ideatică, având la bază conflictul fundamental: raporturile creatorului cu dimensiunile esențiale ale lumii (iubirea, socialul etc.). O construcție de tip circular organizează conflictul și evoluția personajelor: piesa se deschide cu ambianța sordidă a cârciumii și cu personajele grupului Spuderca, Bidu, Cocorandu și se încheie în prezența acelorași personaje, într-un alt decor, la fel de sărăcăcios și mizer. De altfel, precaritatea materială face parcă parte din existența personajelor implicate în acțiune și imprimă o dimensiune aproape monoplană acesteia.

Lucian Blaga a imprimat întregii sale construcții dramatice o intensă notă de poetic, de lirism. Nu s-a dezis nici în *Anton Pann*, deși (hilar!) RÂPEANU 1978, p. 10 apropie drama din 1945 a lui L. Blaga de căutările „noii literaturi” care își trăgeau substanța din socialul cu nuanțe de duritate, afirmând că „din toate punctele de vedere, piesa marchează această deschidere a lui Lucian Blaga către noile rosturi ale literaturii. *Anton Pann* poartă atributele esteticii timpului privitoare la relația artist-societate”. S-a făcut, cu oarecare îndreptățire, apropierea și de expresionism, deși „dacă ar fi să supunem opera dramatică a lui Blaga la o altă testare, prin raportare, adică, la cei șase „control factors” ai expresionismului dramatic stabiliți de Dahlström, într-un studiu asupra dramaturgiei lui Strindberg, am vedea că teatrul blagian nu se supune total decât la doi dintre aceștia” [n.n., L.B.: — iradierea personalității, voinței și destinului eroului axial în spațiul dramatic și căutarea dumnezeirii, conceperea lui Dumnezeu, lupta cu puterile ascunse, cu supranaturalul]; rămâne însă

justă și justificată raportarea dramaturgiei lui Blaga la expresionism din unghiul unei teorii a receptării, întrucât „în momentul apariției pe scena românească a acestui tip de teatru „nou”, pornit dintr-o conflictualitate acuzat „lirică”, operând în zonele subconștientului, edificând energetic viziuni dramatice axate pe euri supratensionate, un astfel de teatru, deci — fără precedente în literatura noastră — a fost, sau, mai bine zis, a „trebuit” să fie raportat la o scară europeană de valori” (MIHĂILESCU 1984, p. 198, 199).

Pentru *Anton Pann* este valabilă, din perspectiva aprecierii estetice și stilistice concluzia autorului citat mai sus: „Dozajul extrem de atent al nuanțelor, cenzura lucidității și schemele constructive de tip echilibrat, elaborarea atentă a personajelor, funcționalitatea simbolurilor dramatice sunt tot atâtea punți de legătură cu dramaturgia modernă...” (MIHĂILESCU 1984, p. 201).

Destinul ingrat al lui *Anton Pann* a făcut ca piesa să nu poată fi cunoscută publicului până în 1964, când a fost reprezentată în premieră la Teatrul Național din Timișoara; spectacolul a înregistrat 12 reprezentații. A mai fost montat de două ori, în alte orașe și a fost realizat un spectacol TV cu *Anton Pann* în 1983.

3. Valeriu Anania și teatrul simbolic

Personalitate complexă a literaturii române actuale, rămânând, concomitent cu activitatea literară, unul din conducătorii bisericii ortodoxe din România, Valeriu (Bartolomeu) Anania a debutat cu poezie, a scris proză (romane), comentarii docte la cărți biblice, amintiri din lumea literară, dar și-a câștigat renumele literar ca *dramaturg*, atât prin tematica pieselor sale, cât și prin ineditul formelor și al formulelor dramatice.

Activitatea de dramaturg nu datează din jurul anilor '50, când a fost scris textul *Mioriței*. După debutul ca poet din 1935 (Valeriu Anania s-a născut în 1921), își dezvăluie un timpuriu talent dramaturgic, scriind scenariul radiofonic în versuri *Jocul fulgilor* (difuzat la 26 noiembrie 1938, dar nepublicat), reluat și adaptat pentru scenă de Eugenia Brebenaru, după care a fost reprezentat în spectacol festiv la Opera Română, în februarie 1939.

Dramaturgul mărturisea, în 1972, că *Jocul fulgilor* n-a rămas singura sa realizare dramatică; în anii următori scrie piesa *La furcărie*, inspirată din folclor, iar apoi poemul dramatic *Dochia*, după aprecierea autorului „pe jumătate istorie, pe jumătate legendă”.

De altfel, însuși textul ultimei piese publicate, *Hoțul de mărgăritare* (1993) datează, după mărturia scriitorului, de acum mai bine de 40 de ani (deci de prin anii '60), dar n-a putut fi nici publicat, nici jucat, din

cauză că transpunea într-o fericită simbioză artistico-religioasă parabola biblică a fiului risipitor.

Chiar nemarcate, așadar, editorial, primele etape creatoare ale lui Valeriu Anania sunt dedicate dramaturgiei. Toate piesele sale au fost publicate, fie în volume separate, fie în antologii (prima — *Poeme cu măști*, în 1972, a doua — *Greul pământului*, în 1982), constituind, cantitativ, cea mai reprezentativă parte a literaturii lui V. Anania.

Comentariile literare pun pe prim plan latura dramatică a operei lui Valeriu Anania, net superioară și prin constanța preocupărilor și prin substanțialitatea realizării artistice. Volumele de versuri *Geneze* și *Istorie agrippine*, conțin o „lirică de versuri corecte, exotism folcloric” (POPA 1977, p. 21), romanul *Străinii din Kipukua* a reținut atenția prin exotismul său, dar despre piesele lui Valeriu Anania afirmațiile sunt elogioase de la început. *Miorița*, de pildă, este „o lucrare de referință în bibliografia sintezelor spirituale produse de literatura dramatică” (GHIȚULESCU 1987, p. 14), iar autorul ei, beneficiind și de elogioasa prezentare a lui Tudor Arghezi, este așezat într-o vecinătate literară onorantă. VASILIU 1982, p. 6 aprecia că „dramaturgia lui Valeriu Anania [în ciuda numărului relativ mic de piese scrise, n.n.], vădește, în schimb, caratul superior al valorii. Nici unul din poemele sale dedicate scenei nu poate fi trecut cu vederea [...] căci nici unul din aceste poeme nu se înscrie în șirul atât de lung al produselor de serie care încarcă repertoriul curent al teatrelor”. Reconsiderarea mitului de către dramaturg este, după cum opinează CRAIA 1982, p. 2, liantul unificator al romanului *Străinii din Kipukua* cu piesele sale poematice, care se face prin reevaluarea unui univers artistic distinct,

dominat de dimensiunea mitică, de ideea vitalității stihiale, de emblemele seminției, rădăcinii, rodului, de ideea pământului ca sursă a vieții, indiferent dacă mitul se naște în Hawaii sau în Carpați.

Din trăsătura comună a poeziei, prozei și dramaturgiei lui Valeriu Anania — apelul la mit — biruitoare artistic iese piesa de teatru care, și prin specificul ei, poate evidenția mai pregnant valoarea gnoseologică și permanența mitului în existența umană.

Despre această permanență, dar și despre modul aparte în care a înțeles să preia și să prelucreze mituri românești, Valeriu Anania s-a pronunțat mai cu seamă în interviuri. El crede în viabilitatea formulei pe care a ales-o, reînviind o tradiție de prestigiu în dramaturgia românească; poate că atracția vine și din pregătirea teologică a autorului, dar e sinceră și exprimată deschis: „M-am gândit la dramatizarea cunoscutei balade mai mulți ani de zile și am realizat-o în alți câțiva ani. Nu am ambiția unui ciclu, dar mă atrag în mod deosebit aceste mituri românești fundamentale, dintre care *Miorița* — reprezentând modul robust și specific poporului nostru de a privi viața și moartea — mi s-a impus în primul rând. Am ales formula metaforică, poetică, dar simbolurile — cum se va observa, sper — au o solidă fundamentare realistă”.

Valeriu Anania publică, în 1982, *Greul pământului*, volum cunoscut sub formula „pentalogia mitului românesc”. Din întreaga sa activitate, dar mai cu seamă din acest volum putem deduce că există în scrisul lui Valeriu Anania și continuitate și întreruperi.

Opera dramatică a lui Valeriu Anania a cunoscut, ca și cea a altor scriitori care au încercat formule inconvenabile pentru perioada imediat postbelică, un

oarecare hiatus între momentul scrierii pieselor și cel al publicării sau al prezentării scenice. După încercările dramatice de la sfârșitul deceniului al patrulea, Valeriu Anania reia preocupările sale în acest domeniu la începutul anilor '50, de când datează, după mărturia scriitorului, textul *Mioriței*. Pentru *Du-te vreme, vino vreme!* (publicată pentru prima dată în 1969), datarea din *Poeme cu măști* (1972) e derutantă (1942-1971!), presupunând o lungă „gestație” literară. Textul pentru *Hoțul de mărgăritare* a fost scris după *Miorița*, la începutul deceniului al șaptelea, „jucat” pe scena teatrului popular din „Bistrița olteană”, dar redat publicului după mai bine de 20 de ani și tipărit abia în 1993. Despre această piesă autorul face o mărturisire foarte interesantă, care aruncă o lumină aparte și asupra unității operei sale dramatice: „Am scris-o acum vreo patruzeci de ani și nu credeam că-mi voi mai aduce aminte de ea. Nu pentru că ar fi fost o „operă de tinerețe”, din cele izbutite doar pe jumătate sau pe sfert și menite să rămână simple exerciții de îndemânare sau piese de laborator; ea se născuse după *Miorița* și, oricum, putea să-și numere cel puțin cinci-șase piese înaintea sa. Și nici pentru că ar fi avut un caracter circumstanțial prin care și-ar fi putut pierde actualitatea; ea e construită pe o temă perenă, care-i aparține umanității. Mai degrabă aș crede că ea se situa oare-cum în afara unei opere dramatice care, de-a lungul a patru decenii, s-a alcătuit programatic în văzduhul mitului românesc și care avea să se rotunjească în pentalogia *Greul Pământului*. De-ndată ce aceasta din urmă a fost isprăvită, celelalte nu m-au mai interesat.” (ANANIA 1993, p. 10).

Marile hiatusuri din opera dramatică a lui Valeriu Anania nu au avut influențe notabile asupra formulei de bază: *poemul dramatic*. De ce *poem dramatic*? Pentru că însăși substanța dramatică impune o formulă necanonică, în care vor predomina simbolurile și în care se evidențiază formația de teolog și de umanist a lui Valeriu Anania. Poemul dramatic, înțeles ca o modalitate poetică de evocare, este o formulă teatrală greu ilustrabilă dacă nu e însoțită de un talent de excepție, riscând, la autorii de mică întindere dramatică, să devină o stereotipă ilustrare a unor șabloane. BRĂDĂȚEANU 1977, p. 278 afirma, la apariția *Mioriței* (1966) că în acest „poem dramatic în cinci acte, Valeriu Anania cheamă către timpurile mitice românești, producând nu atât revelații cât regăsiri, acolo unde drumul duce prin obârșia neamului către cea a vieții.” Extrapolând afirmația la volumul care va fi publicat peste 5 ani, considerăm că *Miorița* e o „întreprindere îndrăzneată, fără îndoială, de nejustificat decât printr-o capacitate autentică a intelectualului modern de a mai avea ceva de spus, cu profunzime și limpezime cristalină vremurile.” (BRĂDĂȚEANU 1977, p. 278).

Într-o cronică la *Greul pământului*, VASILIU 1982, p. 6 sintetizează ceea ce s-ar putea spune despre tematica pieselor lui Valeriu Anania: „El se numără printre puținii scriitori care au cutezat să reia mitul mioritic, turnându-l în forme dramatice, dar reușind să-i păstreze suflul poetic ancestral; se alătură cu succes ceva mai numeroșilor îndrăzneți contemporani care au încercat să continue tradiția interbelică a recreării legendei Meșterului Manole; el se avântă, cu subtilitate

filosofică și forță poetică, în hățișurile sublime ale dialecticii vârstelor oferindu-ne un *Du-te vreme, vino vreme* aderent la eterna poveste a „tinereții fără bătrânețe”, dar infuzat de sentimentul tonic al perenității „trecătorului” om. Re-interpretarea mitului are — în oricare din ipostazele amintite — substanță ideatică și umană; descinzând, deopotrivă, ca dramaturg, din Lucian Blaga și Victor Eftimiu, autorul vădește performanța estetică de a împleti organic — cu știința amestecărilor de culori care ne-au lăsat insolitele fresce unicat de la Voroneț — entități aparent ireconciliabile; sub pana lui inspirată abstractul se unește cu concretul, fantasticul trece în real și invers, inefabilul face loc expresiei directe, naturaliste chiar, totul generând (poate cu unele excese ori dilatante subtensionări...) impresia unei realități fabuloase, extrem de accesibile, deopotrivă, oricărei categorii de cititori.

Valeriu Anania se apleacă, în fine, cu o imensă dragoste de țară și cu întreaga sa capacitate poetică, asupra uneia din temele fundamentale și predilecte ale cercetării istorice românești, asupra uneia din cele mai importante și controversate perioade din istoria poporului român — întemeierea primelor state independente, la întretăierea celor două milenii ale erei noastre. Poetul dramaturg își găsește aici, în *Steaua zimbrului* (inspirată din tradiția „descălecării” Moldovei) și în *Greul pământului* (reflecție poetică asupra dominantei valahe în cadrul imperiului româno-bulgar al Asăneștilor) cadența cea mai expresivă a spiritului său creator, deschis cu egală intensitate, adevărului istoric și ficțiunii, documentului și legendei.”

În teatrul simbolic, conflictul individual este subsumat aproape întotdeauna unuia cu valoare non-circumstanțială. Venind din legendă sau din istoria cu semnificație legendară, conflictul în poemele dramatice ale lui Valeriu Anania transcende atât individual, cât și social, cantonându-se în sfera ideii: sacrificiul este principalul resort dramatic în jurul căruia se organizează înfruntarea personajelor.

S-a făcut afirmația, privitor la *Miorița*, că „vi-ziunea asupra baladei nu este atât de realistă și socializatoare ca în *Baltagul* lui Sadoveanu. [...] Anania este preocupat de traseul psihologic al Răului ce încolțește și se dezvoltă în conștiința răsturnată a ciobanilor pizmași Vrâncu și Lavru. Faptul că ireproșabilul Moldan a salvat cândva viața lui Vrâncu nu este pentru acesta un motiv de recunoștință, ci, printr-o abisală reconvesie, de ură nesfârșită. Peste contorsionata ecuație psihologică (ce apare, nu o dată, ca revoltă a omului mediocru împotriva celui înzestrat) se suprapune o dramă amoroasă în proiecție arhetipală și legendară, pentru că Mioara, mireasa lui Moldan, este poftită de același Vrâncu...” (VASILIU 1982, p. 6).

Cât privește, de pildă, *Du-te vreme, vino vreme*, basmul *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte* — o mare povestire filosofică despre timp și durată, ca esențiale coordonate ale existenței — rămâne un pretext pentru a dezvolta (și complica) simplitatea textului original. Făt-Frumosul lui Valeriu Anania este recuperat din ceața poveștii și „va deveni campionul luptei pentru tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte, dar lupta lui cu timpul începe

cu asasinarea bătrâneții, reprezentată de propriul tată”. Conflictul, mai mult psihologic, ilustrează ideea că „aspirația invincibilă a omului spre nemurire este o nebunie care înlocuiește nefericirea finitudinii cu nefericirea și mai mare a nemuririi”. *Meșterul Manole* pare a ilustra, recuperând mitul construcției însoțită de jertfă, o teorie „a umbrei”, posibilă înlocuitoare sau simbol pentru ceva ce a dispărut.

Împingând lucrurile mai departe, putem considera *Meșterul Manole* ca un text reprezentativ pentru o teorie a artei: „arta nu transcrie realitatea, ci este umbra ei, sau, mai exact, umbra „furată” a vieții. În contrasens cu accepția uzuală, umbra nu este zona inconsistentă a corporalității, dimpotrivă, esența ei”.

Cu *Greul pământului* și *Steaua Zimbrului* ne întoarcem în protoistorie, tot un fel de „legendă”, în care purtătorii conflictului sunt personaje reale (sau, cel puțin, atestabile), confruntările având loc între purtătorii idealurilor naționale (la nivelul începutului de mileniu doi) și cei care se opun acestei idei. E vorba, în cele două piese, nu de reconstituiri istorice, ci de recreări de atmosferă; piesa „trece dincolo de împrejurările istorice în lumea fabulosului, a eresului, a lumii fără de sfârșit și fără de început a poveștii. A poveștii care nu contrazice adevărul istoric, ci îl face să devină dintr-un episod o permanență spirituală.” (RÂPEANU 1982, p. 176).

Memorabile în teatrul lui Valeriu Anania sunt personajele, în general simbolice (sau devenite, în timp, simbolice), care „poartă” conflictul. Complexitatea personajelor vine din tipologia lor. Ele sunt purtătoare

ale unor *valori*: Moldan, în *Miorița* este prototipul omului care se jertfește pentru însăși ideea de iubire, Cătălina, mama ciobanului este întruchiparea ideii de statornicie și echilibru în cuplul familial. Nu mai puțin, Manole simbolizează artistul vizionar (în mintea lui se înfiripă ideea construirii mănăstirii în timp ce-și privea soția ținând în brațe pruncul), iar Făt-Frumos este purtătorul simbolului celor care au încercat să înfrunte firea (=mărginirea în timp a existenței). Purtători de simboluri, la nivel istoric, sunt și Ioniță Asan (Caloian) și mai cu seamă Bogdan din *Steaua Zimbrului*, prin care meditația gravă la semnificațiile începuturilor românești ca nație este de o înaltă ținută morală și constituie un elogiu adus spiritualității românești.

Neîndoielnic, și din perspectiva personajului, ca și a conflictului ori a arhitecturii dramatice, piesele lui Valeriu Anania sunt exemple de construcție și organizare bipolară. Fiecărui personaj „pozitiv” îi corespunde o „pereche” cu atributele negativului, fiecare erou are o contrapondere feminină: Manole — Simina, Moldan — Mioara, Făt-Frumos — Cosânzeana etc. Un echilibru construit cu știința organizării dramatice, mai ales în piesele care nu se raportează strict la vremuri controlabile documentar, dă permanent impresia de teatru cu finalitate etică, așa cum, de altfel, a și fost gândită pentalogia mitologică a lui Valeriu Anania. Exegezele critice au reținut cu încântare și ca fiind pertinentă titulatura de *poem dramatic* pe care autorul o punea lângă titlurile pieselor sale (*Greul pământului* se suintitulează *Mit valah în devenire*, dar structura sa e tot de poem dramatic). Dacă *Miorița* și *Meșterul Manole* au titluri devenite, oricum, loc comun, celelalte piese sugerează, prin înseși titlurile alese,

simbolurile incluse în conflict și în construcția dramatică: *Du-te vreme, vino vreme!* — expresie a pendulării între timp și durată; *Steaua Zimbrului* — strălucirea Moldovei etc.

Formula de *poem dramatic* impune și structurarea în *tablouri*, nu în acte; tabloul suplinește și absența scenelor, fiind un element unitar atât din perspectiva conflictului, cât și a personajelor purtătoare de semnificație. „Acțiunea”, raportată la tablouri, este monoplană, mai ales că subiectul dramatic e, în general, continuu și axat pe ilustrarea unei idei sau a unui precept etic.

Critica de specialitate a remarcat, mai cu seamă, faptul că poemul dramatic, în afară de arhitectonica ușor diferită de cea a piesei „clasice”, se pretează și la admiterea unui, să-i spunem, anacronism stilistic: *textul versificat*. Repercusiunile sunt mai cu seamă scenice. VOICU 1983, p. 8 remarcă: „Reprezentarea unor asemenea piese nu este o treabă ușoară, fiind nevoie de o reeducare a gustului pentru versul de aur spus de pe scenă, pentru misterul înțeles ca o necesitate în construcția dramatică, pentru ritual. Originalitatea unor construcții precum *Meșterul Manole*, sau *Greul pământului* nu poate fi înțeleasă fără o implicare majoră atât din partea spectatorului, cât și a cititorului. Am spune că asemenea partituri trebuie avute proaspete în minte când se urmăresc transpuse scenic. O piesă precum *Greul pământului* face dovada însă că Valeriu Anania mânuiește și rostirea în proză cu o rară eleganță...”

Replica versificată presupune și o organizare lingvistică aparte, întrucât „încorsetează” desfășurarea

verbală. Alegerea este, aşadar, dificilă, pentru a nu dilua expresia şi expresivitatea versului; cuvântul „de prisos” e evitat. Din diverse perspective, formula versificată a teatrului lui Valeriu Anania a fost corelată cu grija pentru limbaj.

Situând dramaturgia în versuri a lui Anania într-o serie pe care, fără riscul banalităţii, o putem numi „celebră” (Ştefan Petică, Lucian Blaga, Adrian Maniu, urmaşi la rândul-le, ai clasicilor Hasdeu şi Alecsandri), MICU 1972, p. 14 sintetizează meritele lingvistice şi stilistice ale pieselor versificate ale lui Valeriu Anania: „De ar poseda doar excelenţa execuţiei, cele patru piese [...] ar merita pe deplin şi privilegiul lecturii şi onoarea punerii în scenă. [...] stilul e fără cusur. În absolut toate aspectele, cadenţă, naturaleţe, consistenţă, supleţe, expresivitate plastică etc., el răspunde celor mai riguroase exigenţe. Vorbirea nu se poticneşte nicăieri, nu devine crispată şi nu se lăbărţează, nu trădează cazna elaborării. Nici când, fraza nu are de îndurat răsuciri nefireşti, nu există inversiuni contrare spiritului limbii [...], cuvintele nu sunt niciodată mutilate sau accentuate arbitrar, din necesităţi de ritm. În general vorbind: nici o stridenţă, nici un abuz [...]. Echilibru, măsură şi compoziţie clasică. Iar rimele sunt de o plenitudine, de o bogăţie, unele de o raritate ce nu se întâlnesc la mulţi poeţi...”

Inovaţia lexicală, nu întotdeauna fericită (ex.: *m-am încurcălit*) rămâne de bună calitate atunci când reproduce modelul popular; de altfel piesele lui Valeriu Anania sunt, din unghiul limbajului rural, o veritabilă colecţie de ziceri şi formule populare.

Puse în scenă de cele mai bune teatre din țară (București, Craiova, Baia Mare, Pitești), comentate de exegeți de marcă (Ion Zamfirescu, V. Râpeanu, Al. Piru, Dumitru Micu, N. Carandino, Virgil Brădățeanu, Al. Paleologu), piesele lui Valeriu Anania re-prezintă o „oază” în contextul dramaturgiei românești din a doua jumătate a veacului XX. Nu atât prin realizare stilistică, nu atât prin arhitectură, cât prin modul personal de a reinterpreta mitologia și istoria românească devenită mit. N-a avut „descendenți”, iar acum e greu să-i mai formeze, pentru că, ne întrebăm, cine va mai depune mărturie, cu evlavie și patos, asupra unor repere din etnogeneza poporului și a sufletului nostru românesc?

Bibliografie

- ANANIA 1966 = Valeriu Anania, *Miorița*, poem dramatic, București, Editura pentru Literatură
- ANANIA 1968 = Valeriu Anania, *Meșterul Manole*, poem dramatic, București, Editura pentru Literatură
- ANANIA 1969 = Valeriu Anania, *Du-te vreme, vino vreme!*, poem dramatic, București, Editura Tineretului
- ANANIA 1971 = Valeriu Anania, *Steaua Zimbrului*, poem dramatic, București, Editura Eminescu
- ANANIA 1972 = Valeriu Anania, *Poeme cu măști*, teatru, București, Editura Cartea Românească
- ANANIA 1979 = Valeriu Anania, *Păhărelul cu nectar*, fantezie dramatică, București, Editura Ion Creangă
- ANANIA 1982 = Valeriu Anania, *Greul pământului*. O pentalogie a mitului românesc, București, Editura Eminescu
- ANANIA 1993 = Valeriu Anania, *Hoțul de mărgăritare*, Cluj-Napoca, Editura Dokia

II.

1. Prin labirint : Marin Sorescu

Ilustrându-se în genuri și specii literare variate (poezie, teatru, roman, eseu, cronică literară, traducere de poezie și proză, studii de folclor, interviu), Marin Sorescu pare a se sustrage mereu, însoțit de zâmbetu-i enigmatic și ironic, oricărei clasificări definitive și oricărei cantonări într-un spațiu fix al istoriei literare. Cum însă dispariția unui scriitor lasă criticii și istoriei literare libertatea de apreciere asupra operei sale, fără nici o replică din partea autorului, Marin Sorescu e „obligat” să accepte, *volens-nolens*, judecata și opțiunile posterității.

Pentru a realiza un repertoriu tematic al operei lui Marin Sorescu, problema cea mai dificilă e aceea a identificării speciilor literare cărora li se subsumează opera. Scriitorul a debutat ca poet (chiar... *Singur printre poeți*), dar s-a remarcat și ca prozator, iar teatrul său e un moment reprezentativ al noii dramaturgii românești. Greutatea unei clasificări stricte derivă din permanenta întrepătrundere a speciilor literare, chiar dacă dominantă e vizibilă (liricul, epicul, dramaticul). Repertoriul sorescian e masiv și proteic (zeci de volume pe care autorul a încercat, nu o dată, să le catalogheze ca: poezie, roman, teatru). Spiritul creator al lui Sorescu se trage însă fundamental din *epic*, fapt observat și fixat

de comentatorii operei sale: „Scriitorul se referă la tot ce e inclus în existența umană, ca secvență individuală sau colectivă, ca problematică etică, socială, filosofică și politică, ca fenomen cosmic și celulă evanescentă a prezentului. Acest repertoriu masiv, cu foșnirea contradicțiilor și a alăturărilor greu de presupus ori aleatorii, este doar al conștiinței epice, moștenitoarea nostalgiei epopeice. Spre deosebire de poet și dramaturg, autorul epic își poate permite să fie cumulativ și totalitar. Și apoi, el este cel care dispune de cea mai mare libertate: la nivelul conținutului, ca și la nivelul formei. Fiindcă, forma fiind o funcție a conținutului, dacă îi este permis conținutului să exprime totul, e de așteptat ca forma să aibă și ea cea mai mare suplețe”.

Această „suplețe” este un fel de *anima* care unește și unifică volume și specii literare aparent disparate, precum liricele din *Poeme*, monologul din *Iona* sau originalele și ciudatele „proze” din *Viziunea viziunii*.

Dacă domină epicul, ca modalitate de construcție, atunci e firesc să ne întrebăm la ce bun o clasificare? Nu altfel procedează cei mai mulți dintre comentatorii operei lui Marin Sorescu, care evită, aproape întotdeauna, criteriile posibile ale obiectivității: cronologie, departajare pe genuri literare, grupare dată de aglutinările tematice etc. Uneori, opera însăși refuză să se lase disecată, ajutată, e drept, și de inventivitatea mereu neobișnuită a scriitorului. Și totuși...

O evaluare cantitativă a preocupărilor dramatice în ansamblul operei soresciene este posibilă, dacă ținem seama fie de numărul volumelor („poezia” e, de departe, dominantă), fie de insistența cu care scriitorul a lăsat să

se vadă că e preocupat de două modalități de exprimare artistică – „poezia” și teatrul. Nu trebuie însă uitat nici o clipă că toate posibilitățile de comunicare literară ale lui Marin Sorescu sunt dominate, așa cum am afirmat, de epic. Mai putem lua în seamă încă un criteriu, e drept, secundar: acela al traducerilor (exclusiv din poezie și teatru). Și nu e lipsit de interes nici faptul că, solicitat de diverși publiciști, Sorescu va vorbi aproape întotdeauna despre poezia și teatrul său.

Fără a fi măsurabilă cu strictețe, ponderea teatrului (a operei dramatice) în creația soresciană se așază în urma poeziei și înaintea prozei și eseului. Mi se pare important și interesant că Marin Sorescu n-a apărut decât sporadic cu antologii „lirice” (doar volumul *Drumul*, în colecția B.P.T. e semnificativ), dar „s-a lăsat” antologat și disecat în ce privește teatrul său. Distanța temporală între primul volum de poezii (*Singur printre poeți*, 1963) și prima piesă de teatru (*Iona*) e de cinci ani, fiecare „debut” fiind marcat de o remarcabilă originalitate. Între timp (1966), cu volumul *Poeme*, Marin Sorescu își definește și aria de inspirație și modalitățile de expresie. Apelul la mit, dar mai ales demitizarea și cantonarea preocupărilor artistice în zona unor simboluri fundamentale ale existenței formează o punte trainică între poezie și teatru.

Aproape fiecare piesă de teatru a văzut lumina tiparului separat, începând cu *Iona* și *Există nervi* în 1968 (aceasta din urmă fiind însă scrisă, după mărturia autorului, prin 1964, deci în anul debutului său poetic) și terminând cu *Vărul Shakespeare*, text creat prin 1987-1988; un popas însemnat îl constituie „antologiile”, ca *Setea muntelui de sare* (alcătuită din piesele-simboluri)

și *Ieșirea prin cer* (1984), o „integrală” comentată a teatrului sorescian.

Fără îndoială, cantitativ, cele 9 piese de teatru scrise de Marin Sorescu reprezintă echivalentul a tot atâtea volume de poezii. E, însă, dificil de spus dacă disocierile sau echivalențele cantitative au vreo importanță din perspectiva judecăților de valoare, întrucât, după cum se va vedea, critica literară e sedusă mai mult de teatrul sorescian decât de poezia care se formează, cel puțin în volumele *La liliaci* dintr-o masă de formule expresive previzibile la un moment dat.

Nu e lipsit de interes nici faptul că eseistica lui Marin Sorescu e axată, în mare măsură, pe formularea unor judecăți de valoare preponderent legate de dramaturgie.

Exegeții operei lui Marin Sorescu înclină, nu o dată, să-l considere pe scriitor mai important ca dramaturg decât ca poet. E părerea exprimată atât de comentatorii care au realizat monografiile (CĂPUȘAN 1993 și POPESCU 1986b), cât și de criticii literari care au scris despre aspecte parțiale ale operei soresciene. Aprecierile lui Ion Bogdan Lefter sunt, în această privință relevante; ele stabilesc o „ierarhie” calitativă, cu justificările de rigoare; „Marin Sorescu atinge în teatru punctul său maxim. Genul impune anumite legi, pe care scriitorul le-a urmat cu profit. O piesă de teatru cere o construcție specifică, o concentrare, o focalizare; dacă într-un volum de versuri, un poem beneficiază de un context, relevându-și semnificațiile și prin reflexia întregului, în teatru contextul propriu-zis lipsește, construcția trebuie să reziste în sine, creându-și singură „contextul” din aluzii, trimiteri, povești secunde. Poemele soresciene sunt, din această perspectivă,

insuficient supravegheate, adesea pletorice, rezumându-se la mize mici în ideea că ciclul sau volumul semnifică major ca ansamblu articulat, ca viziune. În cărțile de eseuri ca și în cronicile semnate Marin Sorescu zace risipită o pregnantă inteligență speculativă înclinată către formulările de șoc, memorabile — nu în sensul călinescian, serios și erudit, ci în sensul unui amestec de gravitate și joc, al unui permanent ton șugubăț, ironic, uneori chiar persiflator, sub care nu știi când se insinuează meditația dramatică. Definit între acești doi poli — inteligența speculativă și rostire spumoasă — conturul scriitorului câștigă din pariul cu teatrul tocmai prin restricțiile pe care acesta din urmă i le impune (LEFTER 1981, p. 45).

Un alt exeget, luând în discuție, comparativ, poezia și dramaturgia lui Marin Sorescu, conchide: „Marin Sorescu a descoperit în teatru revelația deplinei sale identități. Teatrul său este o pledoarie și un îndemn spre înțelegerea vieții drept cel mai complex ceremonial. În special tragediile sale divulgă certitudinea și speranța în actul sacrificator ca gest fie al ispășirii, al purificării, fie ca act luminat de măreția și setea cunoașterii adevărului absolut” (CHIFOR 1975, p.11).

S-a mai făcut afirmația, tot comparativ, că, la fel ca în poezie, dramaturgul „scrie pe cutremure”; teatrul îi permite mișcare și penetrație, explozii verbale și incizii derutante, de unde și simbolurile dense, o multitudine de sensuri nu din cele mai ușor de descifrat.

Ceea ce mi se pare relevant pentru încadrarea „calitativă” a teatrului sorescian în ansamblul operei sale este modalitatea dublă de percepere a realității și de

transpunere a ei în textul literar: pentru Sorescu existența și problemele ei fundamentale sunt percepute ca o sumă de relații care nu se pot desfășura decât pe o scenă — aceea a lumii; modul de manifestare a acestor raporturi interumane sau — la alte niveluri, om–cosmos, om–destin, om–istorie — este *epicul*, înțeles ca poveste individuală cu repercusiuni asupra speței umane. Nu trebuie decât să comparăm poemele (majoritatea) din ciclul *La lilioci* cu piesele soresciene și vom vedea asemănări izbitoare de construcție, ivite din *nevoia de senzational* a scriitorului. Poemele lui Sorescu sunt scene din care se poate încheia uriașa piesă a existenței umane: „Era o chirăială, o bâzâială, un răs! Bâlci! Auzi dumneata! Țipau muierile mai de departe, de la taină: Muică, muică! / Și aruncau cu zburături. Drăcuiau că le-neacă zălotul odoarele. / Dar cum să le-nece, ce vorbă? Că cei ce-notau ca vidrele / Vârlan al lui Ioane, al lui Crețan, al lui Seder, Gică-al lui / Dinu, / Numai ce-i lua de tur, vorba vine, și dădeau cu ei pe mal, / Mai săreau și de trei ori în sus ca mingea. // Io-te că și-ncepură să se dea prinși! / Cine zicea c-o dispărut / Peștele din Țara Românească și Oltenia? — făcea Mărin al Nepoatei.”

Chiar când poezia e dominată de atitudini lirico-filosofice, fundalul e tot scenic, pentru că dialogul, real sau închipuit, are nevoie de coordonate spațiale. Debutul poetic al lui Sorescu e o „înscenare”: „Am zărit lumină pe pământ, / Și m-am născut și eu/ Să văd ce mai faceți. // Sănătoși? Voinici?/ Cum o mai duceți cu fericirea? Mulțumesc, nu-mi răspundeți./ Nu am timp de răspunsuri./ Abia dacă am timp să pun întrebări. // Dar îmi place aici. / E cald, e frumos./ Și atâta lumină încât/

Crește iarba. // Iar fata aceea, iată,/ Se uită la mine cu sufletul.../ Nu, dragă, nu te deranja să mă iubești./ O cafea neagră voi servi, totuși,/ Din mâna ta./ Îmi place că tu știi s-o faci/ Amară”.

Teatrul lui Sorescu s-a născut din necesitatea de a armoniza o anumită modalitate de percepere a lumii cu un tip de exprimare care, cum se poate vedea din textele de mai sus, nu diferă în funcție de genurile și speciile literare abordate. Autorul apelează la mit, la istorie și la filosofie ca elemente fundamentale ale existenței și „povestește” (el sau altcineva) despre cum trebuie înțeleasă lumea din aceste perspective.

Trecute cu vederea, în general, sau apelându-se la ele doar când contextul o cerea neapărat, confesiunile eseistice ale lui Marin Sorescu nu sunt deloc de neglijat. De la *Teoria sferelor de influență* (1969) până la *Starea de destin* (1976) intervențiile confesive soresciene (articole, eseuri, interviuri) alcătuiesc un sistem estetic „teoretic” bine încheiat, chiar dacă uneori exprimarea trece în registrul metaforic. Să înregistrăm, pentru început, o „definiție” a poeziei, ușor de transpus la nivelul întregii creații a lui Marin Sorescu: „Funcția poeziei e mai degrabă una de cunoaștere. Ea trebuie să includă filosofia. Poetul ori e un gânditor, ori nu e nimic. [...] Poetul autentic e un filosof, și mai mult decât atât: el posedă în plus intuiția. Gândurile lui, spaimile, tristețile sunt transformate într-un instrument de cercetare. Len-tila, tubul, cunoștințele despre sine devin telescop care scrutează cerul. Cred că un poet genial poate descoperi numai prin intuiție poetică o nouă stea, care mai apoi să fie confirmată de savanți, prin calcule de parametri. E tot ce poate da poezia”. Într-un interviu

publicat în „Convorbiri literare” (5/1975) autorul face apropierea, la nivelul artei literare și al posibilității de „comunicare”, între poezie și teatru, considerând că în teatru a găsit „modalitatea cea mai completă (sic!) a literaturii”, evidențiind, concomitent, faptul că „poezia și teatrul nu se bat cap la cap”.

Vorbind despre propria operă dramatică, Marin Sorescu încearcă s-o așeze în ansamblul creației sale, alături de poezie, ca o expresie a subiectivității individuale: „Doresc să depun mărturie, din propria-mi experiență, atâta câtă este, că și teatrul „obiectiv” este, în mare măsură, expresia unei subiectivități — câteodată chiar feroce — și că trebuie să ne ținem de această subiectivitate ca alpinistul de firele de iarbă de pe marginea prăpastiei, pentru a păși cât mai sus. Căci în mod paradoxal, am mai afirmat asta, cu cât este mai subiectiv, cu atât vezi că te întâlnești cu mai mulți inși. Există și o subiectivitate colectivă, care și ea trebuie culti-vată [...]”.

După cum apropiase poezia de filosofie, Marin Sorescu procedează identic și cu piesele sale de teatru, confirmând astfel părerea că, în ciuda diversității de „genuri și specii literare”, coordonatele operei sunt comune pentru mai multe volume aparent ireconciliabile din perspectiva unei clasificări rigide: „E o doză mare de neliniște în teatrul pe care-l scriu, de anxietate chiar, un vuiet de întrebări puse și nerezolvate. I se pot aplica mai multe etichete, etichetele pot fi întoarse și pe dos, după un timp, după ce se mai șterge scrisul de pe ele. Țin mult la tripticul „Iona”, „Paracliserul”, „Matca” pentru că acolo m-am căutat cu mai multă îndărătnicie. Citite fără dialog, aceste piese, *pot deveni o carte de*

filosofie (s.n., L.P.B.), pe care chiar intenționez s-o scriu, în acel timp, ca tratat — și m-a luat teatrul pe dinainte. Teatrul și poezia...”.

Formula creației dramatice este pentru Sorescu, după ce exersase poezia și eseul, însăși substanța literaturii. Refuzând facilitatea, autorul e conștient că dramaturgia re-creează o lume în fața spectatorilor, în fața unei mulțimi, receptarea nemaifiind așadar rezultatul lecturii individuale, ca în situația prozei sau a liricii: „Nu, nu văd în teatru un mijloc lesnicios de a face literatură. Teatrul alături de poezie și proză — este însăși literatura și merită aceeași atenție”.

Marin Sorescu și-a „apreciat” propria dramaturgie din diverse unghiuri: al *surselor de inspirație* devenite conflicte dramatice („Explorând zona dintre subconștient și conștient, real și posibil, posibil și fantastic, piesa nu trebuie luată ca o dramă a limbajului. Drama pe care am vrut s-o pun în ea este o dramă a faptelor, care câteodată pot întrece toate aceste margini” — afirma autorul despre *Există nervi*) al *modalității de simbolizare prin personaje* („Filo-sofia acestei țărănci — Irina, din *Matca* — pe care cultura n-a ajutat-o decât să-și ascundă sensibilitatea și să-i mărească puterea de judecată, dar n-a clintit-o din echilibrul milenar: e bine ceea ce e în firea lucrurilor. [...] Irina înseamnă și o întoarcere la matca lucrurilor primordiale. Tragedia celorlalte personaje, care au precedat-o, era că totul se petrecea departe de casă. Ioan se purta, ori era purtat, peste mări și țări. Un altul — într-un lăcaș al nimănui. Irina e acasă. Și nu se va mișca de acolo. Ea e cea care va porunci pereților să steie și pereții vor rămâne stană

de piatră. Ea va porunci apelor să se retragă și apele se vor retrage în albia lor. De aceea casa ei rămâne, nu se sparge decât în partea dinspre cer”); al *tehnicilor de abordare* a teatrului istoric și simbolic („Teatrul istoric prezintă avantajele și dezavantajele perspectivei. Un tablou văzut de la distanță oferă ochiului liniile hotărâte, mari, esențiale. Dar creatorul e interesat și de petele de culoare, de nuanțe, de acel verde-sulf de pe gușa mugurarului, dacă tabloul e cu păsărele. Mai prozaic spus: artistul e atras și de sosul subiectului. Amănuntele sunt indispenabile în creație pentru suculența lor, ca mortarul în zidărie. [...] În teatrul istoric lupta cea mai crâncenă o dă imaginația. Nu trebuie trasă de mânecă, să ia înălțime, și nici înfrânată, ci condusă atent [...], întărită, stărnită, pusă să repete atacul și numai spre sfârșit ajutată. [...] Teatrul meu e exact, dar în mers. Adică, adevărul unui punct din istorie e mișcat în direcția care-i e proprie, direcția necesității și punctul devine linie...”).

Autorul a vorbit cu un atașament emoționant despre comuniunea cu personajele, afirmând, mai în glumă, mai în serios că celebra formulă „Madame Bovary c’est moi” i se potrivește pentru fiecare dintre personajele esențiale ale pieselor sale: „Când am început să scriu teatru eram un naiv — și din cauza asta mi-au și ieșit unele lucrări mai rotunde — ca jucătorul improvizat care câștigă de prima dată — la nimereală — și după aceea se încăpățânează să se prezinte la ruletă zi de zi, ruinându-se cu voluptate, dar antrenat. Simțind că încep să mă crispez, am trecut la piese istorice, mutând propria dramă în crisparea unei epoci din secolul al XV-lea românesc. Căci, am uitat să vă spun, dacă Iona și

Paracliserul sunt eu — ca să parafralez cunoscuta butadă — tot eu sunt și teatrul meu istoric...”.

Marin Sorescu a avut prilejul să-și vadă jucate toate piesele, acceptând de fiecare dată, mai ales la premieră, să scrie el însuși despre piesă, despre conflict, despre personaje, despre simbolurile pe care le înglobează textul.

Piesele au fost puse în scenă de teatre prestigioase din țară și din spațiul european și american. Distribuții de marcă apreciază încă o dată noutatea și profunzimea simbolurilor pe care le pune în circulație dramaturgia soresciană. În *Iona* — la premiera absolută a piesei — joacă George Constantin (regia: Andrei Șerban); în *Matca* — Leopoldina Bălănuță și Mitică Popescu; în *Există nervi* — Petre Moraru, Iurie Darie, Constantin Băltărețu, Sanda Toma, în *Răceala* — Virgil Ogășanu, Ion Caramitru, Florian Pittiș, Mircea Diaconu, Ileana Predescu; în *A treia țepă* — Dorel Vișan, Amza Pellea, Traian Stănescu, Tudor Gheorghe, Florin Piersic, Cezara Dafinescu etc.

Traducerile în alte limbi acoperă cu generozitate spații culturale care au apreciat dramaturgia lui Marin Sorescu nu numai ca text, ci și ca posibilitate de realizare a spectacolului. *Iona*, *Paracliserul*, *Pluta meduzei*, *Matca* au fost puse în scenă și în: Elveția, Franța, Germania, Finlanda, Polonia, Ungaria, Danemarca, S.U.A., Jugoslavia. Traduceri apar în edituri cunoscute din Budapesta, Viena, Basel, München, Sofia, Paris.

Despre dramaturgia lui Marin Sorescu s-a scris, în țară, în general într-un limbaj elogios, remarcându-se unitatea stilistică a operei, în ciuda diversității tematice

și originalitatea dramaturgiei. S-a vorbit despre „labirintul” sorescian și despre descifrarea lui (Marian Popescu), despre „tânjirea spre cerc” (Maria Vodă Căpușan), despre „puterea cuvântului” (Liana Ștefan), despre „omul ca spectacol” (Mihaela Andreescu). Sute de recenzii, cronici, articole, studii, capitole ale istoriei literare contemporane au ca obiect aprecierea operei sale dramatice. Au scris despre teatrul lui Marin Sorescu cei mai importanți istorici ai literaturii, critici literari, oameni de teatru: Eugen Simion, Nicolae Balotă, Fănuș Băileșteanu, Virgil Brădățeanu, Nicolae Ciobanu, Valeriu Cristea, Ovid S. Crohmălniceanu, Gabriel Dimisianu, Gheorghe Grigurcu, Mircea Iorgulescu, Nicolae Manolescu, Dumitru Micu, Lucian Raicu, Vladimir Streinu, Cornel Ungureanu etc. O simplă înșirare de nume? Fără îndoială că nu, dacă ne gândim că acești critici și istorici literari au impus nume prestigioase, girând pentru calitatea operei comentate.

Marin Sorescu e prezent în numeroase antologii, culegeri, volume colective din România și din străinătate. Toate acestea atestă valori, iar Sorescu e una certă.

Marin Sorescu a vorbit în repetate rânduri despre teatrul său, aprecierile extinzându-se și asupra modificării surselor de inspirație, a preferințelor „tematice”, a influențelor receptate și, poate mai puțin, asupra inovațiilor concrete, care nu sunt întotdeauna posibil de explicat de către un autor. Urmând repere strict cronologice, creația dramatică a lui Marin Sorescu se lasă cercetată din mai multe perspective.

Am mai amintit că între debutul poetic sorescian și „debutul” său în dramaturgie există o coincidență temporală: anul 1964, când apărea volumul *Singur*

printre poeți și când, după cum mărturisește Marin Sorescu, a scris piesa *Există nervi*: „Am scris piesa aceasta în 1964. Este prima mea încercare dramatică. Am urmărit atunci două lucruri: să văd în ce măsură pot stăpâni dialogul; și, apoi, cum prin această nouă modalitate pentru mine, omul pus să vorbească își poate trăda adevăratele gânduri, frământări, obsesii.” Ideea scrierii unei piese nu-i venise atunci; apelul la teatru (la „modalitatea” dramatică de exprimare literară) era mai vechi, autorul își manifestase, cel puțin așa mărturisește, intenția să pună în scenă atitudini absolut omenești: „Eroii mei — niște oameni care se pândesc. Îmi însemnasem mai de mult ideea unei piese cu câteva personaje care încearcă tot timpul să se tragă de limbă. Fiecare om este un unicat, deci și posesorul unor secrete numai ale lui, secrete pe care cei curioși peste măsură vor să le cunoască. Această zestre intimă, o dată divulgată, nu mai are importanță, ca marea vânturată printre degete”.

Confesiunile sunt importante din perspectiva abordării cât mai exacte cu putință a dramaturgiei soresciene.

Așadar, continuitate?

Da, și încă una care conferă, o dată în plus, acea unitate expresivă, de care aminteam, întregii opere a lui Sorescu. Liric, epic, dramatic (concomitent), autorul povestește despre ceva, imaginând scene, ambianțe spațiale și temporale, relații între personaje, fără să uite să-și acorde, preferențial, locul privilegiat în scenele esențiale.

Urmărind strict temporal dramaturgia soresciană, ea se subsumează perfect ideii de *lume ca scenă* și de *om ca spectacol*, punctând, la distanțe egale, creația sa în

ansamblu. Reperele temporale (anii apariției unei piese coincid, aproape întotdeauna cu cei ai reprezentării scenice) formează jaloanele unui drum dramaturgic constant: 1964 (scrie *Există nervi*), 1968 (*Iona*, cu premiul Uniunii Scriitorilor și Premiul Academiei Române), tot 1968 — *Paracliserul*, republicat (în volum) în 1970, 1973 — *Matca*, întregind trilogia *Setea muntelui de sare* care vede lumina tiparului pentru prima dată în 1974.

Între timp, începe să scrie *teatrul istoric*, începând cu *A treia țepă* (1971), continuând cu *Răceala* (1976) — piese reunite în 1980 în volumul *Teatru*, continuate apoi cu publicarea parțială a piesei *Luptătorul pe două fronturi* (1981). Din ciclul filosofic propriu-zis mai fac parte *Pluta meduzei* (scrisă înainte de 1980, reprezentată de stagiunea teatrală 1980/81) și *Lupoaica mea*, un „experiment dramatic” interesant doar ca limbaj, fără ecou în critica dramatică. *Vărul Shakespeare*, scris spre sfârșitul deceniului 9 (1987/88, după cum precizează Maria Vodă Căpușan) încununează — prin continuitate — un teatru care devine, în opera soresciană, cel puțin egal cu „poezia” autorului.

Așadar, Marin Sorescu n-a renunțat nici o clipă la modalitatea dramatică de expresie literară. Piese se ivesc printre volume de poezii, de eseuri, de proză.

Continuitatea poate fi constatată și la nivel tematic și expresiv. Marin Sorescu cultivă *parabola*, *experiența istorică*, *absurdul*. Sunt trei coordonate la care n-a renunțat și cărora nu le-a adăugat nimic.

Ideatic, unitatea dramaturgiei soresciene e argumentată de LEFTER 1981, p. 45: „S-a repetat aici de mai multe ori un cuvânt: aspirație. Este numitorul

comun al teatrului lui Marin Sorescu și, totodată, spațiul în care el stă alături de Camil Petrescu”.

Dacă se poate vorbi de un „pericol”, chiar în cazul marilor scriitori, acesta este al banalizării și uniformizării. Scriitorii cu adevărat mari știu să evite aceste capcane prin înnoirea permanentă a diferitelor aspecte ale creației: apelul la alte surse de inspirație, registre conflictuale noi, modalități expresive înnoite. În cazul teatrului lui Marin Sorescu, se observă efortul și reușita diversificării. Dacă, *expresiv*, piesele sale au o unitate apreciată aproape unanim de critica literară, Marin Sorescu a „epuizat” câteva surse de inspirație prin rotunjirea unor cicluri tematice. Prima trilogie soresciană este o operă capitală, aflată sub semnul simbolurilor majore. Intitulată, cu o imagine a aspirației ardente, *Setea muntelui de sare*, ea cu-prinde *Iona*, *Paracliserul* și *Matca*.

Conștient că la nivelul parabolei rotunjise un întreg bine articulat, Marin Sorescu apelează la istorie, ca un spațiu în care găsește destule semnificații pe care să le dezvăluie spectatorului. Tradiția literaturii de inspirație istorică indică practic invariabil istoria ca centru de interes în măsura în care a-i analiza mecanismele devine relevant pentru prezent. Meritul lui Marin Sorescu este că în teatrul său „istoric” renunță la deghizare și ceea ce din punct de vedere istoric e un anacronism devine calitate: personajele vorbesc și se comportă nu ca ieri, ci ca azi. Convenția istorică e dusă la limită, adică la parodia ei. Scriitorul însuși notează cu ironie despre raporturile sale cu dramaturgia istorică: „Ca tehnică, formula tradițională mi-a surâs crispat și prea profesional, ca să zic așa, și prefer prospețimea, chiar

șuie, unui lucru perfect plat. Dacă prind un halebardier în teatrul meu istoric, îl omor, mi-am zis. Și nici figuranți. Duc eu tava. Și-ntre timp, mai schimb replicile, pentru factorul surpriză”.

În sfârșit, un alt element de noutate îl constituie piesele aflate în zona absurdului (*Există nervi, Pluta Meduzei*, eventual *Lupoaica mea*). Omul pierde raportul cu esența, cu lumea, nu o mai poate ordona conform unui principiu rațional, ci ea i se mișcă prin față într-un fel absurd, irațional, dând impresia unui spectacol neobișnuit, incongruent și neliniștitor. Continuu se modifică liniile, se schimbă determinările, aruncând personajele în plin spectacol absurd. POPESCU 1986b, p. 21 observa că prin aceste piese „se înregistrează prima tendință hotărâtă, în dramaturgia noastră contemporană, de înnoire a limbajului dramatic, de modificare a statutului personajului dramatic”.

Așadar, discontinuitate? Într-un fel, da, însă benefică pentru ansamblul unei creații care și-a propus, din start, să fie „altceva” decât modelele.

Originalitatea și caracterul inovator al unei opere se definesc, în mare parte, în raport cu „influențele” pe care le descoperă exegeza în textul literar. Încercarea de a raporta dramaturgia soresciană la contextul european al momentului (sau anterior lui) îi aparține lui POPESCU 1986, p. 19: „...dramaturgia soresciană, așa cum a fost ea prefigurată în *Iona* și consolidată de celelalte piese ale sale, permite criticii raportarea la câteva etape esențiale ale dramei europene de azi. Mulți comentatori s-au grăbit a-l asocia pe dramaturg valului „post-absurd”, dramaturgiei lui Ionescu, Beckett, Arrabal ș.a. Ovid S. Crohmălniceanu este primul care a

afirmat existența unor motive expresioniste în teatrul lui Marin Sorescu. Expresionismul și dramaturgia „absurdului” ne par reperele cele mai sigure pentru circumscrierea valorică în istoria dramei contemporane.”.

În textul sorescian prezența unor asemenea elemente este ușor depistabilă. De pildă, un *topos* al dramelor expresioniste este transformarea esențială pe care o suferă personajul principal — reflex al protestului său față de o convenție sau tradiție inhibantă, urmare a unei imperioase dorințe de libertate. Personajul vrea să trăiască *altfel* într-o lume în care vechi legături, terorizante, limitându-i libertatea, să fie spulberate. O realizare frecventă a acestui loc comun expresionismului este relația de opoziție *tată-fiu* care, sub o formă aparte, deghizată, se regăsește în *Iona* sub forma monologului dialogat. La Sorescu, această opoziție este una a modalităților de cunoaștere. Iona, personajul cu o experiență de viață mai bine definită, o dată intrat în labirint, apreciază din ce în ce mai lucid-critic lumea căreia îi aparținuse. Și apar tot mai primejdioase pentru existență convențiile, prejudecățile și iluzoria securitate conferită de o gândire condamnată la reproducere în serie. Începe să se contureze obsesia unei *nașteri continue*, ca o garanție a unui alt Iona — unul liber, capabil să-și asume destinul, dar să nu i se supună. Sinuciderea, din finalul piesei, a lui Iona, reprezintă moartea „tatălui” și concomitent, nașterea „fiului”, a unui nou Iona. Gesturile lui Iona, ale Paracliserului, ale Irinei din *Matca*, căutarea lor labirintică sau cercuală semnifică dorința de libertate, de ieșire la lumină, proprie unor expresioniști ai deceniului

6 ca Ernst Barlach sau Hasenclever. O dată intrate în labirint, fie întâmplător, fie voit, personajele lui Marin Sorescu, în special Iona și Paracliserul încep o mare călătorie, de o viață: drumul către perfecțiune. Față de expresionism, Marin Sorescu are o capacitate receptivă aparte. S-a re-marcat de către exegeza soresciană că „predilecția expresioniștilor pentru esențializarea confruntării, pentru *reductio ad abstractum* a personajelor, a constituit germenul care se va dezvolta în teatrul european al anilor '50-'60, unde opoziția între individ și lume, alături de sciziunea interioară și de modalitatea specială a comunicării constituie terenul predilect al reconsiderării principalelor elemente ale esteticii teatrale. Este o mișcare înnoitoare a dramei europene la care a vibrat și dramaturgul Marin Sorescu” (POPESCU 1986, p.75).

Critica literară românească a remarcat această apropiere. Despre piesele din trilogia *Setea muntelui de sare* Eugen Simion scria că „sunt opere dramatice în sensul nou pe care îl dau termenului scriitorii moderni de genul Beckett sau Ionesco: o *căutare spirituală*” (SIMION 1975, p. 6). MANOLESCU 1975, p. 4, în aceeași direcție apreciază apropierea, disociind în același timp finalitatea: „Marin Sorescu urmează pe Ionesco sau Beckett, fără a le repeta maniera și cu atât mai puțin filosofia”.

Pentru personajele soresciene caracteristicile transmisibile din teatrul existențialist și absurd sunt evitate: aceste personaje (inclusiv cele din teatrul istoric) sunt invadate de întrebări care provoacă spaime și neliniști. Singularitatea personajelor lui Marin Sorescu e tot de sorginte existențialistă, raportabilă și la estetica

„absurdului”. Lupta pentru a da sens faptelor, existenței, călătoriei în propriul labirint este o temă predilectă a literaturii „absurdului”. Iona, Paracliserul, Irina, Vlad Țepeș se descoperă pe sine ca entități transformate în ceva nou, inedit, după zbaterea drumului prin labirint.

În acest punct, teatrul lui Marin Sorescu se deosebește fundamental de modelele europene: „Recunoașterea erorii, la sfârșitul călătoriei în labirintul balenelor, alături de amărăciunea consemnării eșecului, reprezintă pentru Iona triumful unui principiu logic: existența este inteligibilă, iar rațiunea este un factor integrator și nu unul dizolvant, alienant. Găsim aici schimbarea de perspectivă, de mod de a exprima dramatic un proces de cunoaștere pe care o propune dramaturgia soresciană față de cea a „absurdului” (POPESCU 1986, p. 55).

Înnoirile în teatrul sorescian sunt de substanță, întrucât dramaturgul nu face din moarte o problemă fundamentală și nu caută în acceptarea absurdului soluția salvatoare pentru personajele sale. Firesc este ca omul să răzbească spre o nouă existență, fundamental diferită de cea anterioară. Iona exprimă clar această tendință soresciană, care-l depărtează pe dramaturg de aderarea totală la expresionism și „absurd”: „Ne scapă mereu câte ceva în viață, de aceea trebuie să ne naștem mereu”.

Surpriza (reflex al inovației) pe care a produs-o teatrul lui Marin Sorescu ține, în mare parte, de limbaj (în forma *monologului dialogat*), un limbaj în stare să suporte o încărcătură filosofică de o simplitate a conceptelor derutant de transparente. Această situație a putut părea suspectă (estetic) unor exegeți, care însă

s-au înșelat considerând facilă modalitatea dramatică propusă de Marin Sorescu. Personajul (unic) din *Iona* și *Paracliserul* vorbește despre evoluția sa în termeni ilustrând o arie largă de formule estetice, de la ironie până la metafora poetică, astfel încât personajul se divide în voci purtătoare mereu de alte trăiri (teamă, speranță, refuz, deznădejde).

Comunicarea, în teatrul sorescian este directă, dezvăluindu-se ca purtătoare nemijlocită de informare și de simbolizare concomitentă. Înnoirea în privința subiectelor și a limbajului trebuie văzută în interdependența acestor două realități ale literaturii: la Sorescu, subiecte care păreau vechi sunt tratate într-un limbaj cu totul diferit de cel consacrat (a se vedea mai ales teatrul istoric), ceea ce presupunea, la scrierea pieselor, o nouă viziune asupra istoriei, a destinului uman, a relațiilor interumane.

Viziunea dramatică a lui Marin Sorescu, non-conformistă mai ales în raport cu dramaturgia românească, inovatoare de la subiect până la modul de rezolvare a conflictului și la limbaj, s-a manifestat într-un mod aparte și în privința *structurilor dramatice*, fie păstrând (sau făcându-se că păstrează) specii tradiționale, fie apelând la construcții pe care le numește el însuși în subtitlul piesei.

Raportările *structurilor canonice* ale dramaturgiei la textul sorescian trebuie trecute prin trei filtre: al autorului care și-a subintitulat textul dramatic *cumva*; al textului dramatic însuși, care poate spune sau sugera *altceva* și al aprecierilor criticii literare, care a încercat să explice și să justifice opțiunea proprie în judecarea textului lui Marin Sorescu. De asemenea, trebuie avută în vedere și literatura de specialitate teoretică, unele

lucrări încercând, la un moment dat, să anunțe „moartea” unei specii dramatice. Cartea lui George Steiner, *Moartea tragediei* (1961) consemna progresiva dispariție a tragediei în epocile moderne, declinul speciei fiind strâns legat de declinul unei viziuni organice despre lume și a contextului ei corespunzător de sorginte mitologică, simbolică și rituală. Tragicul însă va putea ființa în continuare, dar nu sub forma consacrată de *tragedie*, ci explorând sfera cosmică a existenței, cea mai opusă solemnității tragice.

Am adus în discuție aceste formulări lansate de George Steiner pentru că în dramaturgia lui Marin Sorescu domină, ca element prim al inspirației, latura tragică a existenței umane, înțeleasă într-un fel sau altul, ca generatoare de parabole existențiale sau istorice ori ca element fundamental al existenței cotidiene, care poate duce la alienare, la absurd.

Luând în seamă propriile „aprecieri”, vom înregistra, pe rând, notațiile și precizările cu care autorul și-a însoțit piesele, bineînțeles doar cele care se subsumează structurilor exacte, canonice, consacrate ale genului dramatic.

Iona este „tragedie în patru tablouri”, *Paracliserul* — „tragedie în trei tablouri”, *Matca* poartă doar precizarea generică „piesă (în două acte, șase tablouri)”, *Răceala* — „piesă în patru acte”, *Lupoaica mea* nu poartă nici o indicație de acest fel, iar celelalte piese au „subtitluri” care ies din tiparele tradiționale.

Critica de specialitate a calificat în general piesele lui Marin Sorescu ca *tragedii*, folosind explicit termenul sau/și justificând aserțiunea prin detalierea preferinței pentru tragic a autorului.

S-a semnalat faptul că „pentru dramaturgia românească, *Iona* a constituit unul din primele momente hotărâtoare de *înnoire a formei dramatice* (s.n. — L. B.), dar și o schimbare de conținut. După un hiatus, literatura română se dovedea din nou capabilă să propună o meditație filosofică profundă, coerentă, cu mijloacele dramei”. Prin *dramă*, nu trebuie aici înțeleasă specia ca atare, ci modalitatea complexă de exprimare prin intermediul *formei dramatice*. Tot Marian Popescu va califica, ulterior, piesa lui Marin Sorescu drept *tragedie*, cu implicații de substanță în înnoirea și continuitatea tragicului în dramaturgia contemporană: „Aparte de modalitatea de construcție a *tragediei*, de limbaj dramatic și edificare a personajului, Marin Sorescu, în *Iona*, relevă și probleme de teorie a genului, de viabilitate a tragicului, a tragediei — ca formă estetică — în teatrul contemporan” (POPESCU 1986b, p. 51). Interesant e că Marin Sorescu pare a ilustra la fel de pregnant ca marii dramaturgi contemporani (Ionescu, Beckett, Barlach) teoria despre „noul tragic” a lui Steiner, întrucât *Iona*, personajul sorescian, nu e un „ales”, nu aparține unei „elite”, așa cum se întâmpla în tragedia veche. El răspunde dezideratului stilistic și celui de conținut filosofic care sunt presupuse a caracteriza azi tragicul și tragedia. În *Iona*, ca personaj și piesă (text) se pot recunoaște câteva din elementele constitutive ale mitologiei omului contemporan: ambiguitatea de persoană, conștiința dedublării, ironia ca „rațiune integratoare”. Concluzia criticii a fost, în general, că „*Iona* este unul din puținele texte dramatice românești apte să resuscite interesul pentru poezia de o vechime milenară în cultura europeană, a tragicului în teatru” (POPESCU 1986, p. 58).

Un studiu al lui Eugen Simion asupra textului dramatic sorescian evidențiază calitățile de *tragedie* ale *Paracliserului*. Sensul jertfei este unul înalt, constructiv, asumat cu conștiința creării de istorie, în ciuda opreliștilor. Problematika din *Matca* este, fără îndoială, tot o materie primă pentru o stare tragică. Ea (piesa) a fost așezată de critică în aceeași serie compozițională cu *Iona* și *Paracliserul*. Măreția personajelor din vechea tragedie are o nouă consistență. Ele par a fi supuse destinului — respectiv înfrânate de destin prin moartea lor — dar dispariția lor generează viață, continuitate și nu sfârșit ca stingere totală. În felul acesta, personajele triumfă pentru o idee, „tragedia” lor e înălțătoare și sacrificiul înseamnă de fapt perpetuare (de idei, de ființe).

S-a remarcat, mai puțin — e adevărat, și caracterul de tragedie al altor piese. Despre *Pluta Meduzei*, de pildă, s-a spus că „relevă o stranie vecinătate între efemerul conjuncturilor și euforia cuceririlor epocale, autorul realizând astfel o viziune teribilă a pendulării destinului între *resemnare tragică* și bucuria irepresibilă” (DIACONESCU 1986, p. 66). ULCI 1981, p. 8 semnala „ajungerea” la tragic pornind de la situații care, dacă s-ar rămâne cu interpretarea la suprafața semnificațiilor, ar părea generatoare de comic: „Comedia formelor fără fond(uri) care reprezintă — cum ar spune lingviștii — structura de suprafață a piesei se transformă treptat, de la o scenă la alta, într-o *tragedie* a limitei și zădărniceii — structura de adâncime a textului. Cu cât comedia e mai întinsă, cu atât tragedia e mai adâncă...”.

Răceala și *A treia țeapă* (prima purtând indiciul *piesă*, iar a doua – *tragedie populară*) sunt, într-un fel, reîntoarceri la categoria vechii tragedii. Personajul principal — Vlad — prezent sau absent — e un erou tragic în adevăratul sens al noțiunii. Exegeza a remarcat trăsăturile fundamentale ale tragediei reflectate în cele două construcții dramatice. Pentru *A treia țeapă*, apartenența la categoria tragediei e mai evidentă: asumarea istoriei se face la nivelul marilor tragedii; personajul fundamental întruchipează principii care au continuitate în istoria speciei: idealul moral desăvârșit, jertfa, demnitatea, creând astfel universul de veritabilă tragedie din piesă.

Critica de specialitate a semnalat, printre piesele „canonice” soresciene și o comedie: *Există nervi* care dă o altă dimensiune unor posibilități ale comicului. Scrisă în 1968, reprezentată în 1969, dar reluată abia după 1980, piesa marchează un început în comicul românesc contemporan. Se mizează pe receptarea dinamică a semnificațiilor, comicul nemaifiind circumscris de date expositive, facile (a se vedea pentru acest mod de generare a comicului un număr mare de piese din deceniile 6-7 ale dramaturgiei românești), el rezultând din deturnarea sensului uzat al mecanismelor verbale. Prin *Există nervi*, Marin Sorescu propune, din perspectiva comicului, aceeași privire critică profundă a luminilor și umbrelor din ființa umană care nu sunt absorbite de absurd, aceeași ironie care face, aici, casă bună cu ludicul, cu echivocul, cu grotescul, din care, până la urmă se naște însuși comicul.

Dacă ar fi să dăm crezare în exclusivitate textului și să-l disecăm din perspectiva esteticii dramatice, vom avea surpriza să descoperim că, din perspectivă

canonică, piesele soresciene nu se pot, totuși, sub-suma unei specii dramatice strict diferențiate, întrucât există elemente care le pot situa, justificat, în sfera inovațiilor.

Autorul însuși a sesizat incompatibilitatea pieselor sale cu structurile stabile ale genului dramatic, dar n-a exprimat, în eseurile, prefetele și caietele-program privitoare la teatrul său, nici în interviuri, păreri tranșante și soluții definitive care să-i definească textele. Uneori a făcut-o prin alăturarea la titlul piesei a precizărilor pe care dramaturgii obișnuiesc să le atașeze, explicativ — apreciativ, textului dramatic. Astfel, pentru *Pluta Meduzei*, Marin Sorescu notează: „viziune dramatică (în două acte)”, iar pentru *A treia țepă*: „tragedie populară”. Cât privește *viziunea dramatică*, ea reflectă probabil un anumit mod de înțelegere a unei situații dramatice în care acțiunea propriu-zisă lipsește (ca în aproape toate piesele lui Marin Sorescu). Autorul a sesizat această particularitate și notează, în indicațiile de regie: „Întâmplările piesei fiind egale cu zero, regizorul va căuta să suplinească, în vreun fel, caracterul acesta cam static. Ramificațiile verbale ale copacului, care se vede în scenă, pot fi luate eventual ca niște mici drame, mai mult sau mai puțin independente”. (SORESCU 1974, *A treia țepă*).

Lipsa de rigiditate a textului dramatic sorescian, izvorâtă nu din apelul la anumite surse de inspirație sau subiecte, ci dintr-o modalitate estetică aparte de rezolvare a „conflictului” (acolo unde se manifestă cel mai pregnant originalitatea unui constructor dramatic) i-a făcut pe cei mai mulți dintre criticii literari să aplice „etichete” dintre cele mai diverse textelor lui Marin Sorescu. Piesele din trilogia *Setea muntelui de sare* au

fost considerate, aproape la unison, *parabole dramatice*, sintagmă care se referă la structura alegorică de exprimare și rezolvare a unei problematici filosofice majore referitoare la condiția umană; în *Iona* nu există loc pentru anecdotică, pentru întâmplări, pentru caz. Sensul parabolei este dat de ambiția lui Marin Sorescu de a vorbi despre om și raportul lui esențial cu lumea și din această esențialitate rezultă reușita lui artistică.

Sensurile piesei sunt extrem de ramificate și metafora centrală se desface într-o corolă de interpretări posibile. Lectura trebuie făcută în spiritul parabolei, dar adevărul e că această lectură însăși se dovedește insuficientă, nu epuizează textul, așa încât piesa rămâne deschisă mereu găsirii unor noi semnificații.

Pentru *Matca*, alături de calificativul *parabolă tragică*, SILVESTRU 1981, p. 14 propune și „tragedie ontologică”, indicându-l pe autor drept exponențial pentru categorie: „*Matca* vine să confirme o atare posibilă clasificare, fiind o piesă despre istoria existenței, văzută în momentele ei primordiale — nașterea și moartea”.

Mai important ni se pare că piesele istorice au fost interpretate drept specii nonconformiste, apreciindu-se nu numai abordarea curajoasă a unor subiecte care ar fi putut fi considerate drept aride (sau depășite), ci și, mai ales, „modalitatea poetică novatoare de a ataca istoria și de a remitiza, în conspect modern, de a mixa documentul, proiecția figurii în fantastic, drama, comedia, balada, ironia atroce și patosul calm al folclorului, într-o structură insolită ce se bizuie pe ideea contemporană a responsabilității eroului față de

comunitatea etnică, într-un timp nefinit.” (SILVESTRU 1981, p. 15).

Încărcate de simboluri, textele dramatice ale lui Marin Sorescu ilustrează, fără îndoială, modalități cu totul aparte de concepere a comunicării; greu de fixat într-o formulă, teatrul sorescian lasă permanent criticii posibilitatea de a-i adăuga noi semnificații, nuanțe și accepții.

Oricât de nouă ar părea construcția unei opere dramatice (înțeleasă ca structură axată pe o temă, cu un anumit conflict, susținut de un anume tip de personaje), e greu să ne imaginăm, în spațiul dramatic românesc, în ce privește teatrul absurdului, cel existențialist, sau cel expresionist, *inovații* absolute în tematica dramatică.

Influențele pe care Marin Sorescu le-a receptat, le-a asimilat și le-a concretizat în teatrul său pornesc chiar de la tematica pieselor.

Critica de specialitate a remarcat că în teatrul sorescian există un număr limitat de teme pe care dramaturgul a încercat să le exploateze și să le dea soluții. Marin Sorescu și-a construit opera pe un sistem tematic, care, la prima vedere, poate părea artificial, în sensul că urmărește soluții dinainte cunoscute pentru tematici și conflicte „cu vechime” în textul dramatic. În ciuda aparențelor, sistemul se menține și a fost remarcat de exegeți: „Urmărind corespondența tot mai semnificativă între similitudinile exterioare și cele mai profunde, pare evidentă ideea de sistem dramaturgic care îl acaparează pe Marin Sorescu” (POPESCU 1986, p. 65).

Identificarea temelor majore ale dramaturgiei soresciene nu poate fi pusă decât în relație strânsă cu influențele care s-au exercitat asupra sa.

POPESCU 1986, p. 239 observa că „marile teme ale literaturii „absurdului — solitudinea, suferința, absurditatea condiției umane — au intrat definitiv în conștiința publicului și a oamenilor de teatru”. Raportul între receptori este însă invers, pentru că dramaturgul conștientizează mai rapid și cu mai mare eficiență o asemenea influență, în timp ce spectatorul are nevoie de un intermediar cu dublă identitate: textul dramatic și spectacolul, pentru a putea accede la tematică.

Măsura în care textul sorescian răspunde, prin situațiile concrete tematice acestor trăsături ale teatrului absurdului este dată de fiecare piesă în parte. Trilogia parabolică (*Iona*, *Paracliserul*, *Matca*) ilustrează, atât prin conflict, cât și prin evoluția personajelor tematica majoră a absurdului. Iona, Paracliserul și Irina sunt în situații existențiale extreme, în lumi potrivnice, pe care încearcă să le modeleze după propria conștiință. Solitudinea lor este evidentă, orice personaj sau situație care le însoțește evoluția (monologul), nu face decât să accentueze starea de „străin” a personajului în propria sa lume (aleasă sau dată).

Solitudinea personajelor presupune și *soluții* conforme cu propria lor stare. Iona nu-și regăsește identitatea decât după ce, spintecând un infinit de burți de balenă, își spintecă propria burtă, în speranța că se va salva astfel. Paracliserul își duce munca titanică la sfârșit — în deplină solitudine, întrucât nu are cu cine comunica. „Opera”, în plus, pentru a fi desăvârșită, are nevoie de singurătate, or, paracliserul nu poate coabita normal cu paznicul surd, care reprezintă mai degrabă un

instrument al distrugerii, al răsturnării, al instaurării de false valori. În ce măsură Irina, eroina din *Matca* ilustrează solitudinea e și mai simplu de perceput. Ea reprezintă personajul general-uman care-și asumă responsabilități în contradicție cu situațiile sociale sau naturale ale momentului. Rămâne să privegheze agonia și sfârșitul Moșului, naște singură, împotriva legilor firii care cer să-ți fie cineva în preajmă în asemenea momente (Momâile aparțin unei alte lumi), acceptă sacrificiul suprem ca pruncul nou-născut să-și poată continua drumul omenescului. Însuși dialogul (dialogurile) ei reprezintă elemente verbale ale asumării riscului de a rămâne singură, de a înfrunta singură stihiele.

E oare mai „social” sau „sociabil” Vlad, Mahomed sau oricare alt erou sorescian? Drama fiecăruia se consumă în limitele propriei personalități. Destinul e individual, personajele și-l asumă. Semnificativ e monologul lui Vlad: „Încep să simt cu palma ascuțișul destinului. Simt cu palma ascuțișul destinului. Când îl voi simți cu inima, se va vedea dac-am avut sau nu inimă de piatră [...] Păcat că se termină totul când începi să te simți mai în largul tău... mai sus.” (SORESCU 1980, *A treia țepă*).

Absurdul condiției umane, ca temă majoră a literaturii secolului XX, asumată de teatrul sorescian e ilustrată mai cu seamă de *Pluta Meduzei*, de *Există nervi* și de *Lupoaica mea*.

Din perspectiva tematicii, se ridică și întreba-rea dacă Marin Sorescu poate fi considerat un reprezentant al teatrului istoric românesc. Bineînțeles, așa cum acest teatru fusese înțeles și scris până la Marin Sorescu,

răspunsul la întrebare e negativ. Istoria rămâne numai un *pretext*, piesele sunt dezbateri asupra rostului evenimentelor istoriei în existența umană. Ele ilustrează un nou mod de abordare a tematicii foarte generoase până atunci.

Noutatea teatrului lui Marin Sorescu nu constă, cum s-a mai observat, în tematica pieselor sale, care ilustrează indiscutabil modul de manifestare estetică a absurdului românesc. Noutatea la dramaturgul român vine din particularitatea și capacitatea de a „naționaliza” această tematică. *Matca*, de pildă, deși o piesă cu teză filosofică, într-o expresie parabolică, deci de cea mai amplă generalitate, nu e abstractă și nu-și situează peripețiile în afara timpului. Pentru tematica acestei piese, Marin Sorescu a găsit o fericită expresie în realitatea oferită de catastrofele inundații din 1970.

Fără îndoială, mai proprii, dar și aici în sensul de *românești*, sunt piesele istorice. Demitizarea personajelor, a personalităților istorice, reducerea acțiunilor lor la cele general-umane și lipsite de spectaculozitate este o trăsătură care particularizează teatrul istoric sorescian în ansamblul teatrului istoric românesc.

Nu se poate vorbi de dramaturgia soresciană fără a apela la noțiunile cu care operează mai toată exegeza țesută în jurul operei sale: *mit* și *simbol*. Un eseu exemplar despre Marin Sorescu ne asigură că „Mitul se impune la Sorescu prin ambiguitate și deschidere simbolică. Și aici, originalitate a viziunii, fie și doar în comparație cu iluștrii români ce sunt Lucian Blaga și Mircea Eliade, cei mai reprezentativi pentru mitizare și demitizare în spațiul dramatic românesc, de la *Meșterul Manole*, la *Iphigenia*. A vorbi de implicarea mitului numai în teatrul sorescian ar fi limitativ și chiar

păgubitor; el e omniprezent, principiu fertilizator de înțelesuri în tot scrisul său. Ca „poveste exemplară”, la modul epic, dar și dramatic, conflictul uman în acțiune, eroic îndreptat spre transcendentă chemare, poetic de asemenea în deschiderea imaginilor sale. Mit întrupat în verb, cu deplină putere magică, din străvechile rădăcini ritualice, dându-i perenitate mult dincolo de tenta-tivele demitizărilor” (CĂPUȘAN 1993, p. 38).

De la mitul biblic la cel românesc (de la *Iona* la *A treia țeapă*), teatrul lui Sorescu și-a construit substanțial edificiul pe baza unor generoase interpretări ale acestui mod fundamental de a vedea lumea.

Pierdut în labirint, Iona încearcă să găsească ieșirea. Lungul drum din întunericul labirintului către lumina salvatoare de afară relevă însă o „ieșire” iluzorie. *A te rătăci înainte* e soluția pe care o oferă labirintul. Și atunci, Iona alege supremul sacrificiu care, ca mai în toate miturile, e eliberator. S-a observat că, apelând la mit, „Iona este unul din puținele texte dramatice românești apte să resuscite interesul pentru poezia de o vechime milenară în cultura europeană, a tragicului în teatru” (POPESCU 1984, p. 11). Același autor afirmă că „*Iona*, alături de *Paracliserul*, *Matca*, *Pluta Meduzei* și *Există nervi* apare acum ca o contribuție de marcă la configurarea, prin faptul de artă a mitologiei omului contemporan, altfel decât fusese ea acreditată de expresionism în dramă și de către teatrul absurdului” (POPESCU 1984, p. 16).

Cu piesele din trilogia, intitulată simbolic *Setea muntelui de sare*, dramaturgia lui Marin Sorescu reprezintă o mișcare hotărâtă în teatru de afirmare a

„mitului raționalității integrale” a realității cu partea de irațional care e cuprinsă în ea. Prin *Iona* Sorescu reafirmă încrederea în valorile create de lumea spiritului, ceea ce fusese propriu tragediei antice.

Recluziunea voită a Paracliserului în spațiul închis al catedralei este tot o expresie a mitologicului. Sacrificiul său din final, arderea sus pentru a desăvârși „înnegrirea” pereților catedralei este expresia poetic – dramatică a sacrificiilor care se petreceau în spațiile închise pentru a aduce mulțumiri sau pentru a implora divinitatea (sau divinitățile).

Textul e și el încărcat de o serie de simboluri, după cum observa Eugen Simion; faptele paracliserului au un sens înalt; simbolul zidurilor afumate e acela al muncii deliberat dificilă pentru a istovi o dorință aprigă de creație. Paracliserul se supune de bunăvoie unei torturi mai subtile, aceea de a asigura, prin sacrificiu, *o istorie*, *o tradiție* unui obiect prin el însuși simbolic (catedrala), tradiție care să-i certifice durata și durabilitatea.

Există apoi, în *Paracliserul*, simbolul eliberării spirituale prin creație, deloc neglijabil ca productivitate artistică, combinat fericit cu trimiterea permanentă la mitul Meșterul Manole. Paznicul mut începe să strice schela tocmai când paracliserul își finaliza opera. Astfel, creația devine irepetabilă, unică și se realizează doar cu sacrificiul suprem.

Povestea aparent simplă din *Matca* nu e mai puțin încărcată de mitologie și de simbolistică. Spațiul e dominat de *apă* — elementul fundamental al existenței, așa cum nenumărate mituri l-au consacrat. *Matca* eternă și imuabilă în acest spațiu e *mama*, matrice generatoare esențială, care asigură perpetuarea speței umane. *Matca*

e o piesă despre istoria existenței văzută în momentele ei primordiale: *nașterea și moartea*.

Nu ar fi lipsită de originalitate interpretarea piesei drept o *naștere din nou* după *potop*, simbo-izată de furia dezlănțuită a apelor.

La nivel simbolic se situează piesele cu tematică istorică prin afirmarea permanentă a legăturilor cu pământul natal. Mahomed și Radu cel Frumos din *Răceala* și-au desprins rădăcinile din solurile de baștină și devin oriunde străini. Pentru Vlad, din *A treia țeapă*, Marin Sorescu a ales o altă soluție simbolică: urmărim o dramă a ambiguității cruzimii, exercitată la nivelul autorității monarhice absolute și justificată prin rațiuni superioare de stat. Țeapa din mijloc e ținută „goală” tot din rațiuni supreme: oricine greșind, poate să-i devină obiect de utilizare. O face însuși voievodul, în final, când, simbolizând calvarul, își aplică sieși pedeapsa care i-a generat numele.

Modernitatea dramaturgiei lui Marin Sorescu este vizibilă la toate nivelurile, de la formula dramatică până la stil și construcție, de la conflict la limbaj. Privite în ansamblu, piesele soresciene se pot grupa, după rezolvarea conflictului, în două categorii. Din prima ar face parte parabolele (*Iona*, *Matca*, *Paracliserul*), în care conflictul este unul aparent individual — personaje aflate în situații limită care așteaptă ca destinul să-și spună cuvântul — dar care poate fi extrapolat, căci fiecare individ uman se poate afla, la un moment dat în fața manifestărilor destinului și e nevoit să ia o atitudine. Parabola are prin ea însăși semnificație generală, iar „conflictul”, dacă există, e unul interior, al personajului cu sine. Dacă pentru dramaturgia lui Marin Sorescu se ia ca model trilogia *Setea muntelui de sare*

(*Iona*, *Paracliserul* și *Matca*) la care se pot adăuga *Pluta meduzei* și *Există nervi*, piese care stau sub semnul expresionismului și al „absurdului” (parțial), atunci „conflictul” este superfluu, etichetarea drept *dramă*, *tragedie*, *farsă*, *tragi-comedie* a unor texte dramatice nu-și mai află obiectul și teatrul lui Marin Sorescu trebuie considerat ca format din *texte dramatice* (în sens generic), deși autorul și le intitulează altfel, la publicare.

Marin Sorescu se încadrează într-o categorie aparte de dramaturgi: cei care, după anii '60, au evoluat în sens „european”, cei care, prin constructul dramatic, au propus trecerea la un teatru de esență: „Din acest punct de vedere, dramaturgii noștri, începând mai vizibil cu deceniul șapte, au reconsiderat rolul unor elemente esențiale ale construcției dramatice: tipologia conflictului, timpul dramatic, nivelul istoric, existențial al personajului, limbajul dramatic. Piesa de teatru capătă, astfel, tot mai accentuat, caracterul de desen geometric, de construcție a unui univers în care drumurile personajelor, paralele, întretăiate sau neregulate sunt atrase de „centrul” labirintului străbătut, acel loc al piesei în care dramaturgul proiectează lumina cea mai clară a rațiunii sale, a tuturor componentelor sensibilității și fanteziei sale. Acest „centru” constituie un „deznodământ”, în sensul propriu al cuvântului — de desfacere a nodului compus din liniile trasate de evoluțiile personajelor, dar și de un efect, un șoc, resimțit de public în impactul cu o totalitate, un ansamblu care pare să fi devenit brusc vizibil, după ce fusese doar întrezărit” (POPESCU 1986, p. 36).

Specificul conflictului ar putea fi dat de situațiile-limită în care se află personajele lui Marin Sorescu. Toate aspiră la schimbări fundamentale: Iona decide să ia totul de la capăt (gestul suprem de a-și spinteca burta înseamnă, de fapt o re-naștere); Paracliserul își asumă responsabilitatea vinei întregii omeniri care nu mai calcă pragul catedralei și purcede la afumarea pereților ei ca un gest progresiv al cunoașterii; prețul plătit primează — el va deveni un nou demiurg; Irina din *Matca* e purtătoarea semnificațiilor regenerării și ale continuității într-o lume aflată la cumpănă (potopul apelor). Trilogia este închinată, cum spunea însuși autorul „unor personaje singure, având de înfruntat experiențe fundamentale, de cunoaștere, autocunoaștere și năzuință spre perfecțiune” (SORESCU 1974).

Din perspectiva conflictului, nici piesele „isto-rice” ale lui Marin Sorescu nu răspund conceptului clasic de piesă de teatru: „În legătură cu *Răceala* și *A treia țeapă* se cere luată în discuție noțiunea de teatru istoric. Autorul însuși a făcut-o în Caietul-program al premierei cu *Răceala*, ferindu-se însă a trece la semnificațiile propriu-zise ale piesei și rezumându-se mai mult la opțiunile de autor: selecție de fapte, tehnică dramaturgică etc. Tradiția literaturii de inspirație istorică indică practic invariabil istoria ca centru de interes în măsura în care a-i analiza mecanismele devine relevant pentru prezent. Meritul lui Sorescu este că în aceste piese „istorice” renunță la deghizare și ceea ce din punct de vedere istoric e un anacronism devine calitate: personajele vorbesc și se comportă nu ca ieri, ci ca azi. Convenția istorică e dusă la limită, adică la parodia ei” (LEFTER 1981, p. 44-45).

Ideea demitizării traversează întreaga operă a lui Marin Sorescu și nu lipsește nici din teatrul său istoric. Drept urmare, piesele „de inspirație istorică”, *Răceala* și *A treia țepă* devin „parabole”, asemenea celor din trilogia *Setea muntelui de sare*. Ironia și autoironia transformă un conflict posibil, dar greu sesizabil, într-o „dezbateră de principii” referitoare la guvernare, la condiționarea istorică a omenirii, la relațiile dintre națiuni.

Personajele, tragice în esența lor, susțin, așa cum s-a precizat de nenumărate ori, *un conflict de idei*, o înfruntare între realități și aspirații, rămase la nivel teoretic și nicidecum la al acțiunii. Singur Vlad Țepeș, cel din *A treia țepă* (și nu personajul absent din *Răceala*) generează un conflict dramatic real, când, grăbit, ia decizii, ca să nu fie învins de timp. Totuși, și aici, conflictul se consumă prin mimarea unor acțiuni și prin glisarea neîncetată între libertatea spiritului și constrângerile istorice.

Neîndoielnic, teatrul lui Marin Sorescu e un moment singular în dramaturgia românească din perspectiva abordării și rezolvării conflictului dramatic.

Revenind la câteva dintre afirmațiile anterioare cu privire la structurile dramatice soresciene, moderne și nonconformiste prin viziune, prin notarea dialogului și a rezolvării conflictului (în continuare, dar și cu multe elemente inovatoare față de teatrul absurdului și cel expresionist), vom face, de la început, precizarea că și arhitectura intimă a fiecărei piese este marcată de originalitate, începând de la organizarea formală și terminând cu indicațiile de regie și cu modalitățile (soluțiile) punerii în scenă.

Semnificative, simbolice și pertinente pentru tematică și pentru conflictul dramatic sunt chiar titlurile pieselor. *Iona*, de pildă, sau *Paracliserul*... aproape nu se puteau numi altfel, ambele personaje simbolizând ideea centrală a fiecăreia dintre piese. Ca personaj biblic, Iona este un răzvrătit împotriva divinității, mai bine zis un cârtitor care încearcă să judece și să pună la îndoială hotărârile divine. Pus la încercare, el e mereu salvat de Dumnezeu de la pieire, însă rămâne continuu un răzvrătit. Spre deosebire de personajul biblic, Iona lui Sorescu nu vorbește cu Dumnezeu; vorbește cu el însuși și nu e un profet care se împotrivește, ci un pescar anonim care s-a abătut de la poteca știută, mergând în întâmpinarea aventurii, a necazului și a unei halucinante înțelegeri a dramei existențiale.

Paracliserul, ultimul paracliser claustrat de bună voie în ultima catedrală, e simbolul jertfei pentru idee. Paracliserul, potrivit definiției din dicționare e persoana însărcinată cu paza unui paraclis, a unui lăcaș de cult. El este, la Marin Sorescu, simbolul responsabilității față de o misiune asumată cu bună știință.

Tot planului simbolic îi aparțin și celelalte titluri. *Matca* îmbracă o pluralitate de sensuri (spațiul închis, ideea de „acasă”, re-nașterea, primordialitatea, schimbul de generații). *Matca* e locul de unde se pornește și unde se poate întoarce oricine pentru a-și regăsi originile.

Răceala și *A treia țeapă* sunt metafore ale unor situații istorice înțelese într-un anumit sens, așa cum se va vedea în capitolul referitor la stil. Cât despre textul intitulat, oarecum derutant, *Vărul Shakespeare*, comentariul unei exegete îl plasează în sfera valorilor proprii formulelor înnoitoare ale lui Sorescu, simbolice și metaforice prin ambiguitatea lor: „De altfel, nici titlul

lui Sorescu nu e inocent — ce-o fi însemnând aici „vărul”... Or fi rude cu adevărat, și cărei familii aparțin ei oare împreună... Sau poate pur și simplu Shakespeare îi e familiar lui Sorescu și își permite să-l strige așa, oltenește: „Ce mai faci, măi, vere?” sau poate vorbește despre cineva cu el și se laudă, spunându-i „văr”, dar de fapt Shakespeare nu recunoaște că i-ar fi rudă. Greu să dezlegi toate problemele acestea de rudenie între cei doi, oricum în piesă Sorescu îl tratează fără menajamente și-l pune să scrie, iar Shakespeare ascultă” (CĂPUȘAN 1993, p.7).

Simbolistica titlurilor face parte din însăși estetica dramatică soresciană.

În arhitectura dramatică tradițională, împărțirea piesei în acte, scene, episoade, tablouri este un lucru firesc și obligatoriu. Pentru modalitatea în care Marin Sorescu gândește rezolvarea conflictului dramatic și mai ales pentru modul, nu o dată, poetic de expresie, apelul la alte structurări ne apare absolut în spiritul originalității soresciene.

Despre arhitectura dramatică a teatrului sorescian s-a vorbit nu o dată, remarcându-se lipsa (ori slaba prezență) a însemnelor dramatice „clasice” — acte, scene, personaje — și preferința acordată „tablourilor”, la care se adaugă eludarea „conflictului” propriu-zis. Pentru o piesă ca *Răceala* (4 acte), Sorescu alege, în loc de *scene*, *tablouri* — ceea ce complică punerea în scenă, dar corespunde întrutotul modului aparte în care e gândită istoria. *Scena* ține mai mult de așa-numita „acțiune”, dar *Răceala* e, prin excelență, o evocare, din diverse perspective, a figurii lui Vlad Țepeș, așa încât tablourile sunt și devin, mereu, pe parcurs, creatoare de

atmosferă și dau certitudinea de stabilitate. Pentru *A treia țeapă*, *actele* corespund cu diverse momente ale zilei (numite imediat după numerotarea actului). Astfel, Actul I, are ca timp al desfășurării dimineata, actul al II-lea — seara, actul al III-lea — amiaza („la prânz”) etc. Pentru tablouri, subdiviziuni ale actelor, se indică doar cadrul general („în pădure”, „la curtea domnească”, „într-o biserică”), iar scenele nu au, așa cum se obișnuiește în teatrul „clasic”, un indice de personaje. De atfel, chiar indicațiile privind cadrul scenelor sunt reduse la minim (ex.: actul III, tabloul 5, scena 1 poartă indicația „La palat, în iatacul Domnicăi”, fără ca localizarea respectivă să mai fi fost făcută anterior).

Iona și *Paracliserul* sugerează prin însăși structura lor (4, respectiv 3 *tablouri*, fără acte, fără scene) ideea de in-acțiune. Construcția dramatică *în sine* e severă, austeritatea e expresivă — un singur personaj, o singură întrebare — dramatică și fundamentală — despre situația omului în lume. Dramaturgul uzează de cadre expresive în care tragicul se concretizează după scheme aproape identice. Omul se manifestă la nivelul generalului, conflictul însuși exprimând o situație generică. Monologul din ambele piese închide în sine și vocea individuală, cu trăirile, cu interogațiile, cu spaimile personajului ca atare, dar și vocea colectivă, expresie a reflecției generale asupra condiției umane.

Matca e dominată tot de static; autorul apelează, drept urmare, la formula *acte* + *tablouri*, mai ales că în a doua parte a piesei, singurul personaj rămâne Irina, replica dându-i-o, de undeva din afara cadrului scenic, *Vocea*. De fapt, actul al doilea e un lung monolog.

Pluta Meduzei și *Există nervi* sunt alcătuite din câte 2 acte, fără subdiviziuni. Trebuie precizat că fiecare act

are, din perspectiva subiectului, o existență independentă.

Autorul n-a utilizat componente adiacente textu-lui dramatic propriu-zis. Ar fi însă interesant de insistat asupra a două finaluri: cel din *Matca* (aparținător Irinei) și cel din *A treia țepă* (aparținător lui Vlad). Ele sunt veritabile epiloguri ale unor *situații* dramatice (e greu de spus *acțiuni*), cu valoare evident moralizator-parabolică.

Atât subiectele pieselor lui Sorescu, cât și viziunea sa dramatică de ansamblu se remarcă printr-o unitate sever controlată.

Critica de specialitate a subliniat, nu o dată, relațiile strânse care se stabilesc între piesele lui Sorescu, unite fie în trilogia *Setea muntelui de sare*, fie în cea (incompletă) axată pe istorie, fie între textele care ilustrează tematica „absurdului”. Despre tragediile din *Setea muntelui de sare* s-a făcut pe bună dreptate afirmația că „Marin Sorescu inițiază (cu ele) o structură dramatică identică. Iona și Paracliserul sunt personaje născute dintr-o adâncă poezie a comunicabilului. Comentariile pe care le fac sunt de natura marilor neliniști generatoare de speranță. Adevărate cruciade ale spiritului, călătoriile lor în labirint comportă tragismul încercărilor hotărâtoare în linia omenescului. Sensul adevărat al acestor încercări stă în refuz. Acaparați de un mecanism implacabil până la manifestarea plenară a lucidității, Iona și Paracliserul refuză să continue. Caracterul paradoxal — dar cu atât mai plin de miez — al finalurilor stă în bipolară înfățișare într-un singur act a *pozitivului* — găsirea unei chei pentru labirint — și a *negativului* — refuzul, negarea sensului aceluiași mecanism al greșelii care este labirintul.” (POPESCU 1986, p. 66).

Modul însuși de prezentare a pieselor din *Setea muntelui de sare* indică un subiect dramatic continuu, nealterat de imixtiuni. Primează monologul, în *Iona* și *Paracliserul*, iar dialogul din *Matca* — despre viață și moarte — e constituit din monologuri axate pe aceleași idei. În plus, noul personaj propus de Sorescu, Irina, ilustrează perfect ideea de continuitate, de permanență a *existenței*, la care Iona și Paracliserul n-au ajuns. Irina nu mai cade victimă iluziei, precum făcuseră cei doi. Singura ei preocupare de-a lungul piesei e să-și vadă cu ochii viabilitatea „ctitoriei” — copilul care așteaptă să vină pe lume. O serie de simboluri concură la unitatea subiectului — continuitatea existenței: scorbura stejarului din care „a zburat un sicriu”, lăsând un loc „pentru preaplinul vieții”; susținerea pruncului deasupra apelor, chiar când ele o acoperiseră pe Irina; modul de „plămădire” a ctitoriei — în situații concrete, nu în himerele gândului, ca în *Paracliserul*. Dacă ar trebui să conchidem asupra trilogiei soresciene din perspectiva continuității subiectului dramatic și a unității personajelor, putem spune că ultima piesă, *Matca*, cuprinde personajul — idee totalizatoare care aruncă asupra întregului o lumină egală. Iona, cel care pornește bine, dar greșește drumul prin labirintul iluziilor, Paracliserul — cel care găsește drumul bun, dar pornește prost — au fost treptele necesare pe care, pășind, Irina își înalță copilul deasupra apelor. Ea, *matca*, este singura care nu se mai poate speria, pentru că viitoarea ei „ctitorie”, copilul, viața născută perpetuu, îi dă siguranța că totul continuă firesc.

Nu altfel, în ce privește subiectul dramatic, stau lucrurile cu teatrul istoric al lui Marin Sorescu.

Pieseile cu caracter istoric sunt inspirate dintr-o epocă fascinantă pentru mulți prozatori și dramaturgi; mulțimea narațiunilor medievale avându-l ca „erou” pe Vlad Țepeș demonstrează că domnitorul intrase în legendă încă înainte de a muri. Prin *Răceala* și *A treia țeapă*, Marin Sorescu a impus una dintre aserțiunile din eseurile privitoare la dramaturgie, anume că „esteticul trebuie să învingă groaza din întâmplările demult consumate”, așadar că orice faptă, oricât de oribilă, se poate ridica, prin talentul scriitorului, la rang de artă.

Datele furnizate de istorie nu mai sunt rânduie după tipicul dramelor istorice românești. Unitatea subiectuală există în ambele piese și finalurile, simbolice, de fiecare dată, o dovedesc. Toma, în *Răceala*, și Vlad, în *A treia țeapă* încheie simbolic piesele printr-o moarte care, ca în *Iona*, *Paracliserul* sau *Matca* este o falsă moarte, o etapă în drumul de la aspirație la împlinire.

Unitatea subiectului dramatic e asigurată, în ambele piese, de personajul principal — Vlad (prezență sugerată, mit plutitor peste toate evenimentele, în *Răceala* și prezență vie, fizică, nedeghizată, în *A treia țeapă*). Marin Sorescu a avut, și în piesele istorice, știința de a păstra echilibrul între istorie ca sumă de fapte și semnificația lor pentru posteritate. Teatrul istoric nu se mai axează pe idei patriotice (uneori patriotarde), ci prezintă *oameni* frământați de probleme complexe. Nici măcar *Răceala* nu se abate de la continuitatea subiectului dramatic, în ciuda scenelor care se schimbă des și a alternării registrelor tragic și comic, precum și în ciuda aparențelor de neîncetate digresiuni de la esența subiectului.

Teatrul propriu-zis al „absurdului” (*Pluta Meduzei*, *Există nervi*, chiar și *Lupoaica mea*), deși inferioare celorlalte, păstrează apetitul pentru parabolă, ca și stilul, câștigat de-acum, al dialogului hazliu, naiv sau ironic, cu permanentă tentație pentru parodie, dar care bate, de fapt, către temele majore ale existenței. Atmosfera acestor piese e stranie, ambele sunt parabole ale evoluției inverse a unei umanități alunecate într-o existență absurdă, în care sensurile sunt răsturnate.

În aceste piese, o dată declanșat conflictul și acceptată situația care face să primeze absurdul sau pendularea între real și absurd, subiectul își află matca și autorul conduce problematica cu siguranță, pentru că despre o acțiune propriu-zisă e greu să vorbim.

Compoziția specifică a pieselor lui Marin Sorescu face hazardată o discuție despre „acțiune”, în sensul în care noțiunea e specifică teatrului, cele mai multe texte refuzându-se unei analize după metodele și cu instrumentele obișnuite. Ele sunt alcătuite mai curând din jocuri ale ideilor și ale asociațiilor de idei, jocuri de imagini și de cuvinte. Chiar piesele istorice sunt sărace în clasică acțiune. Trilogia *Setea muntelui de sare* — lungi monologuri asupra unor întrebări fundamentale ale existenței — cu personaje unice (pescarii, paznicul surd, momâile, vocea sunt decoruri sugestive) nici nu poate fi concepută ca „teatru”, ci mai degrabă ca *stare dramatică*, în care unicul „actant” e în dialog cu sine însuși. Nu se întâmplă nimic în teatrul sorescian? Ba da, dar la alt nivel decât cel al mișcării fizice, al derulării de fapte și al schimbării de situații. La Marin Sorescu totul „se întâmplă” la nivelul ideii, al semnificațiilor, al existenței noastre, pur și simplu, ca oameni. În piesele cu subiect istoric aproape toată „acțiunea” e la nivelul

sugestiilor, nimic nu e trepidant, ca în teatrul istoric clasic, impresia de tragic-comic plutește peste tablo-uri și transpare din majoritatea replicilor. Acțiunea, dacă o putem numi astfel, e monoplană și rămâne la nivelul dezbaterii de idei. Parabola însăși, ca modalitate estetică fundamentală în teatrul sorescian, impune rămânerea în sfera ideilor, a concluziilor, a învățămintelor. FAIFER 1979, p. 10 rezuma această particularitate a teatrului lui Marin Sorescu astfel: „Lirism profund și dezinvoltă fațetă, tragism filtrat prin anecdotic și burlesc întră în alcătuirea, rapsodică și nastratinescă a formulei de teatru istoric a lui Marin Sorescu — spectacol cu seve populare și de o neistovită ingeniozitate livrescă”.

Remarcam faptul că textele dramatice soresciene sunt construcții riguroase, uneori însăși alcătuirea lor internă contribuind la un fel de simetrie care dă certitudinea lucrului temeinic. În *Iona*, de pildă, simetria se relevă prin locul din care personajul își susține dialogul cu sine în fiecare tablou. Tablourile 1 și 4 au drept cadru *exteriorul* (real sau imaginar), cele „de mijloc” (2 și 3) — interiorul (burta peștelui / peștilor). Sugestia acestei simetrii este evidentă: libertatea (avută în tabloul 1, recâștigată în tabloul 4) e sugerată de spațiul nelimitat; rătăcirea în labirint și „prizonieratul” lui Iona sunt marcate de spațiul închis. Cele trei tablouri din *Paracliserul* au drept cadru spațiul închis al catedralei, cu precizarea că pereții sunt din ce în ce mai afumați — simetrie prin cumul de elemente. Echilibrată e și construcția din *Matca*: actul I — 3 tablouri; actul al II-lea — 3 tablouri, tablourile 1 și 6 — început și finalul piesei — fiind în exclusivitate monologurile Irinei — personajul-matcă, începutul și sfârșitul vieții.

„Lansarea” Cățărătorului din *Pluta Meduzei* se petrece în etape succesive, gradate negativ: de la „rachetă”, la balon și la... urcarea în copac.

Răceala nu se abate de la preferințele autorului pentru organizări simetrice. Părțile care ar trebui să se înfrunte (oastea turcească și românii) joacă teatrul propriilor preocupări, ocolind cu bună știință parcă, esențialul existenței lor. Pentru ambele „tabere” autorul a pregătit câte o „răceală” — curtea otomană e sortită dispariției datorită însuși scopului său distructiv, iar vitejii oșteni din Muntenia se sting, dimpotrivă, în efortul de a-și construi ceva temeinic. SILVESTRU 1979a, p.4 afirma despre construcția piesei *A treia țeapă* că „orânduiala episoadelor e dictată de un principiu compozițional decurgând din evoluția spirituală a eroului...”

Ni se pare important să încheiem acest capitol cu o referire la o piesă foarte „lucrată”, *Vărul Shakespeare*, despre care CĂPUȘAN 1993, p.15 afirma: „Autoreferențial, ea este punctul nodal al poeziei soresciene, și nu doar cu privire la teatru. Remarcabilă se arată însăși alcătuirea ei de palimpsest; termenul revine, de altfel, semnificativ în text, rostit de mai multe personaje. În adâncime, se descifrează o alcătuire speculară, cuprinzând mai multe niveluri, al cărei miez este un nucleu extras din Shakespeare”.

Într-un *Addendum* la volumul *Chei pentru labirint* (Eseu despre teatrul lui Marin Sorescu și D. R. Popescu), Marian Popescu inițiază o cercetare comparativă privind „prelungirile” a două modalități

estetice europene (expresionismul și teatrul „absurdului”) în dramaturgia lui Marin Sorescu. De altfel, critica literară românească, aproape la unison, a sesizat și a comentat teatrul sorescian prin prisma raportării la aceste două formule estetice, cu mare priză la dramaturgia europeană modernă.

Precizăm că „un topos” al dramelor expresioniste este transformarea esențială pe care o suferă personajul principal — reflex al protestului său față de o convenție anihilantă —, al imperioasei sale dorințe de libertate. Personajul vrea să *trăiască altfel* într-o lume pe care să o schimbe, fie prin revoluție, fie prin tăria pe care o degajă noul său mod de a fi. Vechile legături sunt spulberate, iar „omul nou”, rezultat imediat al acestei „nașteri”, instaurează dominator un alt sistem de valori în centrul căruia se află libertatea totală” (POPESCU 1986, p. 227), autorul volumului citat întreprinde, din perspectiva esteticii expresioniste o analiză amănunțită a dramaturgiei lui Marin Sorescu, în special a pieselor cu un singur personaj care, permit cel mai clar sesizarea unor elemente ale esteticii dramatice expresioniste” (POPESCU 1986, p.229).

Procedeele specifice dramaturgiei expresioniste: solilocviul, personajul generic, stilizarea conflictului și, mai ales, „atrofierea până la irelevanță a principalelor elemente ale conflictului tradițional dramatic (intrigă, conflict, deznodământ)” (POPESCU 1986, p. 230) se regăsesc în toate piesele-parabolă ale lui Marin Sorescu. Atât în *Iona*, cât și în *Paracliserul* (poate mai puțin în *Matca*) e greu detectabilă o „acțiune” propriu-zisă. Ar mai fi de amintit o anume esențializare a confruntării, care și în *Iona* și în *Paracliserul* este evidentă, și care

derivă tot din modalitățile esteticii expresioniste, pentru că, în fond, esențializarea, abstractizarea sunt trăsături ale schimbării profunde pe care o practică personajele dramaturgiei expresioniste. Titlurile înseși ale pieselor lui Marin Sorescu devin simboluri cu totul esențializate pentru ce vrea să sugereze dramaturgul. Iona era încă din textul biblic o „noțiune” marcată de specificul căutărilor; Paracliserul e numele generic al omului legat de ideea de slujire a divinității; *Matca* e sugestivă pentru nașterea din nou, dar continuă, ca o posibilă re-înnoire permanentă a umanității.

Neliniștile omului contemporan (posibile consecințe ale marilor conflagrații care au zguduit în secolul 20 umanitatea) sunt, evident, la originea unor forme de expresie artistică precum expresionismul sau „absurdul”, iar repetarea dezastrelor poate marca și un fel de continuitate, aproape „obligatorie” a expresionismului cu „absurdul”.

Teatrul a văzut în estetica „absurdului” o foarte fertilă șansă de înnoire. Temele mari ale acestei literaturi sunt: suferința, solitudinea, „absurditatea” condiției umane, tragicul ca mod fundamental de existență.

Pentru estetica secolului 20, teatrul „absurdului” e una din marile șanse de a ilustra conceptul de *operă deschisă*. Emmanuel Jacquart preciza că „oscilația (între caracterul realizabil și nerealizabil al operei) este susținută prin diverse procedee — ambiguitate, instaurarea mai multor linii simbolice care, adesea, se interferează, existența simultană a dualității punctului de vedere, caracterul serios-tragic suprapunându-se aproape canonizate de estetica dramaturgiei tradiționale” (POPESCU 1986b, p.230). Piese sunt „căutări”, accentul e pus pe evoluția spirituală a

personajului; se urmărește un „drum”, cel interior, care duce la o „ieșire” sau ar fi putut duce la alta, în funcție de opțiunea personajului.

Acest itinerar interior, în fond o dezbatere de conștiință, o confruntare cu sinele aflat într-o anumită poziție (sau ipostază) este generat de lipsa libertății pentru personajele soresciene. Atât Iona, cât și Paracliserul (de fapt, niște simboluri ale prizonieratului) încearcă ieșirea din starea de conformism, care nu poate favoriza dezvoltarea spirituală deplină. Prejudecățile, convențiile, siguranța iluzorie, existența falsă sau saturată de artificial sunt circumstanțe care pun în primejdie individul cu tendințe de libertate spirituală. Iona *vrea* să se nască din nou — această voință devine obsesivă pentru cel care a ales calea să înfrunte destinul actual și să-și asume o re-dimensionare a unei existențe libere. Iona e în conflict cu el însuși — o modalitate proprie lui Marin Sorescu de a „traduce” specificul expresionismului: conflictul Tatălui cu Fiul. Iona se redescoperă în finalul parabolei („Mi-am adus aminte: Iona. Eu sunt Iona!”), își formulează și încearcă să-și închege o nouă identitate.

Această nouă stare — o veritabilă ieșire la lumină e posibilă doar după o formidabilă rătăcire și o chinuitoare căutare prin labirint. Pân-tecele chitului e o „existență”, un mediu care trebuie părăsit pentru aflarea noii identități.

Suntem, ca indivizi, „aruncați” în acest labirint sau intrăm de bunăvoie? Iona e „înghițit”, dar Paracliserul e „un voluntar” care-și asumă conștient o stare și luptă pentru a schimba și pentru a se schimba, concomitent: „El pleacă de la aprecierea lucidă a unei situații — biserica sa este lipsită de credincioși — și hotărăște în

consecință: îi va suplini pe toți și-l va căuta pe Dumnezeu, pentru a avea certitudinea, singura, de altfel, pe care o dorea, a propriei credințe” (POPESCU 1986, p. 232).

Mai mult ca Iona, care rămâne la nivelul transformării individuale, Paracliserul reflectă deplin modernitatea expresionismului: el se identifică cu destinul umanității, și-l asumă, dar se poate și detașa, ironic, de ipostazele în care apare („partituri” ca: magii, lupta lui Iacob cu îngerul etc.) pentru a-și revela propriul adevăr. El evoluează, la propriu chiar, ajungând de la starea terestră (pardoseala Catedralei) la una aproape de celest (înaltul Catedralei). Evoluția interioară este generată de momentele de iluminare lăuntrică, prin care i se prefigurează drumul viitor, dar prin care se și detașează, ironic, de o cău-tare pe care o presimte ca vagă. *Dedublarea* — modalitate de existență a personajelor singulare ale lui Marin Sorescu depășește deja în complexitate estetica expresionistă. Faptul că specificul de expresie al personajelor singulare e monologul (solilocviul) își are sorgintea tot în expresionism, mai bine zis în confruntarea personajului cu sine și în stările extatice proprii trăirilor expresioniste. De aici — „miracolul” ca mod de manifestare a religiosului, care a dominat evident expresionismul din dramaturgia europeană.

Deriziunea este modalitatea esențială, a personajelor de a se menține în timp (și în spațiu), dar ea se manifestă mai cu seamă la nivelul vorbit al comunicării. Acolo unde intervine tragicul, absurdul existenței, deriziunea este un mod de reacție față de aceste constante. Lanțul comunicării „normale” se rupe,

textul devine discontinuu și dă impresia că însăși existența e o deriziune. Senzația monstruosului e transmisă cititorului sau spectatorului. „Acțiunea”, în acest tip de piese e aproape nulă, doar scenariul „absurdului” mai funcționează.

Ce reține dramaturgia lui Marin Sorescu dintr-o asemenea modalitate de a concepe existența și comunicarea a sesizat mai întâi SIMION 1978, p. 305: „*Iona*, *Paracliserul* și *Matca* sunt opere dramatice în sensul nou pe care îl dau termenului scriitorii moderni de genul Beckett sau Ionescu: o *căutare spirituală*. Temele dezvoltate de aceste monologuri dramatice merg până la un punct în direcția existențialiştilor (omul în fața existenței copleșitoare, revolta față de determinismul circumstanțelor etc.), însă Marin Sorescu nu face din moarte o problemă fundamentală și nu caută în absurd o eternă soluție de salvare”. La aceeași concluzie ajunge și MANOLESCU 1975, p. 6: „Procedând ca majoritatea dramaturgilor moderni (care au sfârșit legile teatrului naturalist și convențiile de limbaj ce decurgeau de aici), Marin Sorescu nu scrie totuși piese pe care să le putem numi „absurde”. Dramaturgul român a preluat, în special în trilogia parabolilor sale, unitară din perspectiva concepției arhitectonice și a limbajului, o serie de locuri comune literaturii absurdului, dar fără finalitatea lor din literatura occidentului: „Alături de procedee tehnice — impersonalitatea, decronologizarea, abolirea intrigii, organizarea dedalic spațial-temporală a scriiturii — cel mai semnificativ este din punctul de vedere al problematicei general-umane procesul de edificare a unei mitologii proprii omului modern, în care singurătatea, lipsa sensului, „zeul ascuns”, incomuni-

cabilitatea, tragicul derizoriului sunt câțiva topoi de largă audiență în arta occidentală” (POPESCU 1986, p.245). Personajele lui Marin Sorescu dețin încă controlul asupra propriului *eu*, autorul este prezent prin „labirintul” pe care-l „construiește” pentru evoluția eroilor săi, dar personajele devin ele însele „chei” pentru descifrarea și părăsirea acestui labirint. Este deosebirea majoră, fundamentală față de „absurdul” dramei europene.

Din atașarea la valorile expresionismului și, parțial, ale esteticii „absurdului” derivă tipul de comunicare al personajelor. Monologul poate fi considerat ca o „criză” a limbajului în măsura în care, dincolo de codul pe care-l deține personajul, spectatorul sau cititorul își formează propriul cod de descifrare a mesajului — de aici și atașarea la conceptul de *operă deschisă*.

Trilogia soresciană este dominată, din perspectiva atitudinii eroului față de propria existență, de o ironie tragică de reală originalitate. Obligat să-și suporte „dublul”, să conviețuiască cu „celălalt” în labirint, personajul lui Marin Sorescu nu e „părăsit” de autor, iar modalitatea cea mai eficientă de a ține în stare de veghe simțul critic pe parcursul drumului în labirint este ironia și autoironia.

Dramaturgia simbolică a lui Marin Sorescu (*Iona*, *Paracliserul*, *Matca*, *Pluta meduzei*, *Există nervi*) „ne apare ca o contribuție la configurarea mitologiei omului modern, puțin altfel decât cum fusese ea acreditată de expresionism în dramă și de către teatrul „absurdului”. Seriozitatea și profunzimea meditației asupra existenței omului în lume, alături de o uimitoare capacitate de a surprinde gândirea omului modern în principalele și definitoriile ei mo-mente sunt elementele care au

introdus dramaturgia lui Marin Sorescu în actualitatea europeană a teatrului (POPESCU 1986, p.254). Marin Sorescu este „singur (și) printre dramaturgi”, așa cum îi plăcea să se considere „între poeți”. Piese sale (atât parabolele, cât și dramele istorice) aduc în fața spectatorului și a cititorului acea parte a ființei umane care e mai dificil de conceput și de descifrat: fărâma de irațional care ne dublează existența și care e necesar de luat în calcul atunci când încercăm să răspundem la întrebarea formulată de filosoful D.D. Roșca: „ce semnificație morală poate avea credința atât de sănătoasă și de înrădăcinată că există acord fundamental și vital între realitatea exterioară și propria noastră gândire?”.

Discipoli, Marin Sorescu n-a avut, în sensul propriu al termenului, deși piesele sale s-au jucat cu succes în țară și în străinătate (Elveția, Polonia, Germania), deși au fost traduse în germană, italiană, polonă, maghiară, sârbă, rusă, engleză etc. Dificil de interpretat, piesele lui Marin Sorescu au întrunit, indiferent de locul unde au fost jucate, aprecieri unanime și, alături de volumele de poezie, absolut originale prin formula adoptată, au contribuit la impunerea scriitorului în plan european.

Bibliografie

- SORESCU 1968 = Marin Sorescu, *Iona. Tragedie în patru tablouri*, Editura pentru Literatură, București
- SORESCU 1970 = Marin Sorescu, *Paracliserul*. Tragedie în trei tablouri, Editura Eminescu, București
- SORESCU 1974 = Marin Sorescu, *Setea muntelui de sare (Iona, Paracliserul, Matca, Pluta meduzei, Există nervi)*, Editura Cartea Românească, București
- SORESCU 1976 = Marin Sorescu, *Matca*. Piesă în trei acte, Editura Eminescu, București
- SORESCU 1980 = Marin Sorescu, *Teatru (Răceala, A treia țeapă)*, Editura Scrisul Românesc, Craiova
- SORESCU 1984 = Marin Sorescu, *Ieșirea prin cer*. Teatru comentat, Editura Eminescu, București
- SORESCU 1992 = Marin Sorescu, *Vărul Shakespeare și alte piese*, Editura Cartea Românească, București
- SORESCU 1994 = Marin Sorescu, *Răceala*, Teatru, Editura Creuzet, București
- SORESCU 2000 = Marin Sorescu, *Iona*. Teatru. Antologie, Fundația „Marin Sorescu”, Craiova

2. Un dramaturg – ieri de succes:

Paul Everac

În dramaturgia românească, Paul Everac are un destin cu totul aparte. Aflat „în prima linie” înainte de 1989 (zeci de piese, toate jucate pe cele mai importante scene ale țării, om „de atitudine”, care dădea o coloratură pe placul publicului dezbaterilor etice din piesele pe care le scria, cochetând, concomitent, cu avantajele de a face politică pe placul autorităților), scriitorul a încercat să se integreze realităților românești postrevoluționare, dar piesele scrise după 1990 sunt prea ostentativ critice la adresa unor tare ale României de azi, prea „ancorate” în prezent și fără perspectivă, așa încât judecata critică va privi cu precădere dramaturgia sa dinainte de 1989.

Paul Everac și-a conturat personalitatea de dramaturg în deceniul al șaptelea din secolul trecut (5 piese scrise și jucate în 1958-1959, apoi 22 de piese și volume apărute până în 1970) și s-a menținut în topul celor mai în vogă dramaturgi încă aproape 2 decenii, cu peste 20 de piese jucate și volume publicate până în 1983, pentru ca, după un deceniu să reapară cu volumele *Portocale de Granada* (1993), *Delirul și plăcinta cu mere* (1994), iar mai târziu cu *Iară noi, noi democrații...* (2000), cuprinzând piesele scrise după 1990, satire evidente la adresa realităților românești postrevoluționare.

Dramaturgia lui Paul Everac s-a impus printr-o evidentă și remarcabilă constanță a două arii de dezbatere: cea socială și cea istorică. Din perspectiva continuității, piesele lui Everac au șansa de a se constitui în „cicluri” convergente spre dezbaterea de idei, ceea ce conferă unitate întregului, așa cum re-marca un istoric al dramaturgiei române, în urmă cu mai bine de două decenii: „În centrul preocupărilor sale stă dezbaterea convertită în dramă de idei și domină conștiința responsabilității fiecăruia față de sine și de ceilalți. Operele demonstrează o dată mai mult resursele generatoare de creații literar-artistice conținute de viață, chiar de realitatea imediată, cu condiția disponibilității pentru sesizarea sumei de virtualități și de relevare dramatică. Dezbaterea utilă cu perspectivă teatrală, claritatea și consistența spirituală a caracterelor, logica desfășurării și strictețea argumentației, capacitatea de a declanșa procese în conștiința cititorilor sau spectatorilor și de a le direcționa îi conferă lui Paul Everac un loc important în dramaturgia românească contemporană.”(BRĂDĂȚEANU 1977, p. 174).

Format într-o epocă în care modelele se impuneau, dacă nu ostentativ, cel puțin prin constanța unor tematici, Paul Everac receptează motivele specifice perioadei anterioare, dramaturgia sa constituindu-se „în replică față de etapa anterioară, rămânând legată de aceasta în măsura în care orice contestare este dependentă de obiectul contestat. Pentru că Paul Everac a putut beneficia de modelul Davidoglu în piesele de mediu industrial, în „dramaturgia furnalelor” (cum o știu din *Cetatea de foc*), de exemplul Luciei Demetrius în dramaturgia colectivizării agriculturii, al lui Baranga

în satira birocrăției și al lui Horia Lovinescu în drama de familie sau a bilanțurilor etice și a proceselor de conștiință. A debutat cu o copie după dramaturgia „transformării socialiste a agriculturii” al cărei model trebuie să fi fost *Vlaicu și feciorii lui* de Lucia Demetrius (*Poarta*) și a continuat să răspundă „comenzii sociale” cu *Explozie întârziată*, *Ștafeta nevăzută*, *Ferestre deschise*, *Ochiul albastru*.” (GHÎȚULESCU 1984, p. 101).

Cu mici excepții, Everac e un reprezentant al structurilor clasice sau canonice, preferința pentru comedie sau dramă fiind evidentă. Mai greu de încadrat sunt piesele cu subiect istoric (*Iancu la Hălmagiu* și *Urme pe zăpadă*), piese într-un act cu prevalență tragică, mai întâi datorită subiectului (momente fundamentale ale istoriei românilor privite în esența lor: ultimele secvențe din existența unor simboluri ale demnității naționale: Avram Iancu, Horea și Cloșca, transmițând mesaje pentru generațiile de peste secole), apoi individualizate prin limbajul încărcat de regionalisme cu încărcătură simbolică — aluzii, sensuri ascunse, semnificații cunoscute doar de vorbitorii aceluiași idiom. *Robinson*, piesa de debut e intitulată poem dramatic, o structură singulară într-un ansamblu altfel structurat cu rigoare.

Paul Everac e un veritabil profesionist al scrisului dramatic, care ține neapărat să placă judecătorului imediat: publicului. Cu două decenii în urmă el afirma: „Publicul este forul infailibil, pe care trebuie să-l educ, adică să-l fac failibil. Și mai trebuie să și intru în sufletul lui prin publicitate și mass media, dar să fiu și puțin constant, ca să mă descopere posteritatea. Și

trebuie să realizez și capodopere, pentru a plăcea criticului academic și celui „furios”, istoricului literar, misoginilor și femeilor și pentru a figura în cartea de bacalaureat fără să mă înjure elevii.” (EVERAC 1982 b, p. 12).

Debutează ca dramaturg în 1958, cu piesa *Poarta*, deși, după propria afirmație, în 1948 scrisese poemul dramatic *Robinson*, jucat abia în 1983. Când D. Micu și N. Manolescu publică sinteza *Literatura română de azi (1944-1964)*, Paul Everac era deja „un nume”, pentru că prezentarea în volumul amintit e egală, ca spațiu tipografic, cu cele de care beneficiază nume deja cunoscute: Lucia Demetrius, Aurel Baranga sau sensibil apropiată de comentariile asupra dramaturgiei lui Horia Lovinescu. Autorii *Literaturii române de azi* intuiau în Paul Everac dramaturgul de succes: „Prezent cu cel puțin o piesă nouă în fiecare stagiune, Paul Everac se menține în general la nivelul pe care și l-a fixat acum câțiva ani, la debut. Egal cu sine, dramaturgul explorează medii diverse, înfățișându-se când scene rurale, când cabinetul unui medic, când un combinat industrial, când o hidrocentrală. Meșteșugul dramatic incontestabil, vădit îndeosebi în ingeniozitatea unor procedee și în replici de efect, conferă pieselor rezistență pe durata lecturii sau a spectacolului, chiar în cazurile când ecoul produs de ele în conștiință se dovedește mai puțin durabil [...]. Fiecare piesă a lui Paul Everac e axată pe un simbol...” (MICU, MANOLESCU 1965, p. 327).

Pieseale lui Paul Everac se circumscriu, tematic, unor „imperative” ale epocii: literaturii anilor '60-'70 i

se cerea reflectarea, inițial tezigă, apoi mai nuanțată, a transformărilor care au loc în diverse medii profesionale (industrie, agricultură), dar mai ales în conștiința și în atitudinea oamenilor. Clișeele sunt însă depășite, de cele mai multe ori, de către dramaturgul talentat care e Paul Everac, așa încât piesele sale se transformă în veritabile dezbateri de idei, care pun pe primul plan nu faptul în sine, ci motivații, frământări, schimbări de atitudine privity în ceea ce au ele esențial.

Pentru a putea discuta corect și fără complexe despre conflictul dramatic din piesele lui Paul Everac, trebuie să acceptăm că dramaturgia sa e indisolubil legată de o epocă: cea de impunere a unei societăți cu totul inedite în viața românească: socialismul. Fie că scrie despre colectivizare sau despre industrializare, fie că abordează (e drept, mai puțin) probleme individuale, conflictul se produce pe ceea ce ULICI 1982, p. 7 numea „raportul dintre idealul revoluționar și instinctul de conservare a rangului social, dintre aspirația către mai bine și ispita de mai mult, dintre curajul de a spune adevărul și frica de a incomoda convențiile, dintre inconfortul de a fi tu însuși și comoditatea de a te ascunde în clișee, dintre entuziasmul devenirii morale și apatia spiritului domestic, în fine, dintre omul revoluției și umbrele lui”.

Trebuie spus însă că unele piese, precum *Subsolul* (Patimi), sunt aproape lipsite de *conflict*, așa cum e conceput „clasic”; în această piesă „nu se întâmplă mai nimic din punctul de vedere acțiune, conflict crescendo, deznodământ etc.” (POPESCU 1967, p. 2). La fel cu *Subsolul* sunt și *Camera de alături* și *Ape și oglinzi* (toate trei au format volumul *Trei piese-eseu*, din 1973).

Ele *dezbat* idei, nu neapărat dezvoltă conflicte. *Camera de alături* se subintitulează *Eseu despre personalitate* și pune problema acută a conviețuirii cu semenii cu care individul e nu numai în conflict social, ci într-o permanentă incompatibilitate ideatică. Bondoc, director general adjunct, „șeful” unei familii altfel onorabile face din extinderea în spațiul ocupat de Pavel Cristian, recte „camera de alături”, idealul său de viață, ca posibil semn al alinierii sale la standardele materiale ale superiorilor săi administrativi. El nu reușește să înțeleagă că și Cristian are, ca individ uman, aceleași drepturi la afirmarea personalității, iar neînțelegerea provine din lipsa de comunicare normală cu semenii. Conflictele majore ale pieselor lui Paul Everac sunt specifice epocii și tipului de ideologie pe care o reflecta literatura. Cu *Ferestre deschise*, Paul Everac intră în zona industrializării socialiste, pe care ulterior o va relua sub diverse înfățișări și din diverse unghiuri. Mediile concrete ale conflictelor sunt marile unități industriale românești. Traseele sinuoase ale transformărilor marchează și schimbă destine, așa încât se poate afirma că aceste piese (printre care se numără unele „de succes”, cum sunt: *Ștafeta nevăzută*, *Explozie întârziată*) reflectă sau au la bază conflictul între afirmarea unei ideologii care tinde să egalizeze destine și individul uman care nu se poate manifesta plenar decât ca unitate singulară. A fost remarcată, de la un moment dat, intenția lui Paul Everac de a se instala „mai ferm în strădania de a descoperi un punct de coincidență artistic între social și individual. Începe, astfel, discursul propriu lui Everac, conform căruia omul nu este un automat al comandamentelor colectiviste, cu atât mai

puțin al unor dogme, ci evident, o alcătuire complicată, fragilă, imprevizibilă” (GHIȚULESCU 1984, p. 235).

Se susține, astfel, aserțiunea că dramaturgia lui Paul Everac n-a fost în totalitate operă „la comandă”, ci „o strădanie pentru organicitate, înțelegând prin aceasta încercarea de a adapta literatura șabloanelor propagandistice la exigențele bunului simț artistic, de a repune, cât de cât, în drepturi, *autenticitatea* în peisajul unei literaturi a actualității, distorsionată de fixația suprarrealității ideologice” (GHIȚULESCU 1984, p. 236). Clișee conflictuale vom mai afla în dramele sale, dar aduse la proporții verosimile. Ele sunt susținute de personaje ca Vlăsceanu, din *Simple coincidențe*, Mirea din *A cincea lebedă* sau eroul din *Un fluture pe lampă*, emigrantul care ilustrează drama celor despărțiți de țară.

Marile dileme ale istoriei românilor, momente de răscruce și eșecuri ale personajelor în fața istoriei apar în piese ca: *Drumuri și răscruci*, *Iancu la Hălmagiu*, *Solul*, *Constandineștii*, *Urme pe zăpadă*. Personajele creatoare de istorie apar în toată măreția lor *umană*, nu simbolică. Ele sunt în conflict cu epoca, cu semenii, cu mentalitatea și, de aici, dispariția lor e „necesară”.

Personajele lui Everac sunt, nu o dată, memorabile. Eroii complecși, vitali, rareori ilustrând tipul de personaj impus de literatura „realismului socialist”, adică monocolor, diferențiat net ca pozitiv sau negativ. Despre activistul sindical Vlăsceanu, de pildă, din *Simple coincidențe*, un critic dramatic avizat afirmă că „ar fi rămas un demn urmaș al „eroului pozitiv”, dacă autorul nu l-ar fi pus cu premeditare în perspectivă critică, atribuindu-i slăbiciuni omenești, scormonind în viața particulară a personajului în căutarea unor detalii

de culoare ce nuanțează profilul său uman” (GHIȚULESCU 1984, p. 236). Nu lipsit de autenticitate și viabil artistic este directorul Mirea din *A cincea lebadă*. Om în vârstă, bine poziționat social, dar dispus slăbiciunilor omenești, se îndrăgostește de „a cincea lebadă”, Duffy, balerină de mâna a doua, maculându-și astfel ținuta etică impecabilă de până atunci. Scandalizând convențiile, e nevoit să-și facă autocritica în organizația de partid, însă, din chiar atmosfera și discuțiile în acest cadru reiese că *omul* e mai puternic decât dogma morală comunistă, drama cotidiană depășește subordonarea față de principiile eticii comuniste; Mirea descoperă, prin intermediul sentimentelor care îl leagă de Duffy, „poezia ascunsă a vieții, faptul că oamenii întregi nu sunt numai corecți și harnici, dar și vibranți și strălucitori în sentimente” (GHIȚULESCU 1984, p. 236).

Dispersia tipologică a naturii umane cunoaște ilustrări dintre cele mai diverse în piesele lui Paul Everac. Există, dacă se poate oarecum generaliza, o preferință pentru eroul care reprezintă o „categorie” — cea a activistului (formele sunt multiple: sindicalist, activist de partid, director, inginer-șef, oricum — angajat moral în „sistem”), dar, așa cum afirmam, nu există monocromie tipologică. Toți activiștii lui Everac au crize de conștiință și mai ales le dramatizează, umanizând, până la o limită, o categorie socială altfel marcată de obediență față de principii dictate. Reușite construcții psihologice se aplică unor personaje însingurate, ca Matei Rizea din piesa *Subsolul*, un anti-erou, un contestatar contrastând cu imaginea șablon a țaranului-muncitor din deceniile 6 și 7 ale veacului 20.

Rizea e, în fond, o natură sensibilă, pasionată, care ascunde sub limbajul dur și în comportamente aspre, o enormă cantitate de emotivitate.

De un anume comportament — reflexiv în marginile unei existențe eroice asumate cu bună-știință — sunt impregnate personaje care ilustrează istoria. Miron Costin, Iancu, Horea, Cloșca sunt în proximitatea morții. „Autorul s-a oprit anume la aceste momente când eroii se află la capătul vieții și au priviri de profeți, întoarse de la deșertăciunile lumești. De aceea vorbesc măsurat, vaticinar, se mulțumesc cu puțin, trăind, cât mai au de trăit, în disprețul instinctelor și materiei de care se vor desprinde”, afirmă un comentator al lui Paul Everac (GHIȚULESCU 1984, p. 329).

Ar fi interesant un comentariu mai extins asupra dramaturgiei post-comuniste a lui Paul Everac. Conflictul sunt specifice epocii de tranziție prin care România „se plimbă” din 1990 încoace: clasarea culpelor politice și răsturnarea raporturilor dintre călăi și victime, ca în piesa *Lichidarea*, investițiile străine privite ca o imensă farsă (*Portocale de Granada*), *corupția*, în *Gunoierul* sau obediența față de Occident, în *Putzen*. Lumea se reduce la bani și sexualitate; societatea românească are o vulgaritate esențială și interese limitate și rudimentare.

Dezbaterile de idei nu lipsesc nici acum, ca în *Delir și Plăcintă cu mere*, unde se confruntă, prin două personaje — un magistrat și un sociolog — două doctrine: una liberală, alta populistă și rigidă. Paul Everac a avut, întotdeauna știința construcției dramatice, simțul echilibrului, a găsit proporțiile necesare între conflict, personaje și arhitectura dramatică.

De la piesa într-un act (eventual restructurat în mai multe tablouri), la piesa „în două părți” (*Simple coincidențe*), până la piesa „clasică” în 3 acte (*Ferestre deschise*, de exemplu), autorul s-a exprimat în formule care conveneau din punct de vedere arhitectural. Majoritatea se subintitulează *piesă într-un act*, dar diversitatea stilistică e uimitor de bogată: piesă în două părți, șarjă satirică, farsă populară, comedie satirică, frescă dramatică (*Constandineștii*), schiță dramatică, piesă-eseu, povestire dramatică, miniatură tragic-comică.

Autorul a avut întotdeauna, limpede, un plan al construcției dramatice, deoarece stăpânește dialogul, are grijă de unitatea și continuitatea subiectului și rareori acțiunea e pluriplană, dar această opțiune pentru echilibru, limpezime și mesaj clar e cerută și de întinderea limitată a acțiunii (1 act, 2 tablouri etc.).

Toată critica literară care s-a ocupat de dramaturgia lui Paul Everac a remarcat abilitatea și ușurința cu care e condus dialogul, replica promptă și economia limbajului; nimic nu e „inutil” în exprimare, iar atunci când limbajul servește polemica de idei se înscrie perfect între mijloacele de individualizare a caracterelor. O continuitate în acest sens se poate observa în piesele de după 1990, unde replica e dură, uneori în limita vulgarității.

Estetic, Paul Everac n-a fost ilustrator al proletcultismului. A știut, cu înțelepciune și simț al măsurii, să ocolească orice cădere în șablon și în scheme rigide. Preferința pentru personaje-simbol, pentru situații-simbol e nu o dată vizibilă, mai ales în piesele-eseu. Din motivele acestea, mai ales datorită depășirii schematismului și a monocromiei personajelor, piesele

lui Paul Everac au avut aproape întotdeauna, succes, unele texte rezistând stagiuni întregi (*Un fluture pe lampă*, *Simple coincidențe*, *Ștafeta nevăzută*, *A cincea lebădă*).

A fost considerat reprezentativ pentru dramaturgia românească timp de trei decenii (1960-1990), dar formula sa dramatică n-a influențat în mare măsură apariția unor emuli, așa încât se înscrie singular în evoluția dramaturgiei din deceniile 7-9 ale veacului trecut, ca un autor de succes incontestabil, cu rețete acceptate de public și cu nebănuite (încă) disponibilități dramaturgice.

Bibliografie

- EVERAC 1958 = Paul Everac, *Poarta*. „Viața românească”, 4
- EVERAC 1962 = Paul Everac, *Logodna*. Piesă într-un act (4 tablouri), București, Editura pentru Literatură
- EVERAC 1963a = Paul Everac, *Ferestre deschise*. Piesă în trei acte (8 tablouri), București, Editura pentru Literatură
- EVERAC 1963b = Paul Everac, *Cântec din fluier*. Piesă într-un act, București, Editura pentru Literatură
- EVERAC 1964 = Paul Everac, *O întâlnire neobișnuită (Câteva halbe cu rom)*. Piesă într-un act, București, Editura pentru Literatură
- EVERAC 1965 = Paul Everac, *Tezaurul*. Piesă într-un act. „Îndrumătorul cultural”, 18, 9

- EVERAC 1966a = Paul Everac, *Simple coincidențe*.
Piesă în două părți (10 tablouri), București,
Centrul de documentare teatrală și muzicală
- EVERAC 1966b = Paul Everac, *Simple coincidențe*.
Piesă în două părți, „Teatrul”, 11, 3
- EVERAC 1966c = Paul Everac, *Ștafeta nevăzută*
(fragmente), „Îndrumătorul cultural”, 19, 4
- EVERAC 1967 a = Paul Everac, *Și la stânga, trei
ciocane!* Șarjă satirică într-un act, București,
Casa Creației populare
- EVERAC 1967b = Paul Everac, *Iancu la Hălmagiu*.
Piesă într-un act, București, Casa centrală a
creației populare
- EVERAC 1967c = Paul Everac, *Patimi*. Piesă în trei
acte, „Teatrul”, 12, 2
- EVERAC 1967d = Paul Everac, *Vizita la Malu*.
Comedie satirică în două părți, „Îndrumătorul
cultural”, 20, 6
- EVERAC 1967e = Paul Everac, *Iancu la Hălmagiu*,
„Îndrumătorul cultural”, 20, 3
- EVERAC 1970a = Paul Everac, *Cheța*. Comedie într-un
act, București, Casa centrală a creației populare
- EVERAC 1970b = Paul Everac, *Cine ești tu?* Triptic
format din trei piese într-un act: *Lohengrin sau
plăcerea zorilor*, *Cafea Ness cu aproximații*,
Câteva palme false, București, I.P: Grafica
Nouă
- EVERAC 1970c = Paul Everac, *O partidă cu nou-
născuți*. Farsă populară într-un act, București,
Casa centrală a creației populare
- EVERAC 1970d = Paul Everac, *Camera de alături*,
„Teatrul”, 15, 1

- EVERAC 1970e = Paul Everac, *Urme pe zăpadă*, „Tribuna”, 14, 28
- EVERAC 1971a = Paul Everac, *Teatru scurt*, București, Editura Eminescu
- EVERAC 1971b = Paul Everac, *Ape și oglinzi*, „Tribuna”, 15, 6 și 7
- EVERAC 1972a = Paul Everac, *Autograful*. Piesă într-un act, București, Consiliul Culturii și Educației Socialiste
- EVERAC 1972b = Paul Everac, *Trepte*. Piesă într-un act, București, Consiliul Culturii și Educației Socialiste
- EVERAC 1972c = Paul Everac, *Autograful*. Simplă schiță dramatică, „România literară”, 5, 13
- EVERAC 1972d = Paul Everac, *Cititorul de contor*. Comedie tragică în două părți, „Teatrul”, 17, 9
- EVERAC 1973a = Paul Everac, *Rica Eremia în șase reprize și douăsprezece gonguri*. Piesă într-un act, București, Consiliul Culturii și Educației Socialiste
- EVERAC 1973b = Paul Everac, *Trei piese-eseu (Subsolul, Camera de alături, Ape și oglinzi)*, București, Editura Cartea Românească
- EVERAC 1974 = Paul Everac, *Un fluture pe lampă*. Piesă în două părți, București, Editura Eminescu
- EVERAC 1975a = Paul Everac, *Consiliul*. Piesă într-un act, București, Consiliul Culturii și Educației Socialiste
- EVERAC 1975b = Paul Everac, *Teatru*, București, Editura Eminescu
- EVERAC 1976 = Paul Everac, *Cadoul*. Schiță dramatică într-un act, București, Consiliul Culturii și Educației Socialiste

- EVERAC 1977a = Paul Everac, *Suplinitoarele*. Piesă într-un act, București Consiliul Culturii și Educației Socialiste
- EVERAC 1977b = Paul Everac, *Teatru pentru amatori*. Zece piese într-un act, București, Editura Eminescu
- EVERAC 1978a = Paul Everac, *Urme pe zăpadă*, București, Editura Eminescu
- EVERAC 1978b = Paul Everac, *Butelia*, „România literară”, 11, 14
- EVERAC 1978c = Paul Everac, *A cincea lebădă*. Povestire dramatică în două părți, „Teatrul”, 23, 11
- EVERAC 1979a = Paul Everac, *Concertino pentru oboi, violă, flaut și percuție*. Piesă într-un act, București, Consiliul Culturii și Educației Socialiste
- EVERAC 1979b = Paul Everac, *Butelia*. Piesă într-un act, București, Consiliul Culturii și Educației Socialiste
- EVERAC 1980 = Paul Everac, *Constandineștii*. Frescă dramatică în 22 de tablouri, „Teatrul”, 25, 6
- EVERAC 1981 = Paul Everac, *Căutând, bătând...* Două miniaturi tragic-comice, București, ICED
- EVERAC 1982a = Paul Everac, *Compartimentul vesel*. Piesă într-un act, București, Consiliul Culturii și Educației Socialiste
- EVERAC 1982b = Paul Everac, *A cincea lebădă*, I-II, București, Editura Eminescu
- EVERAC 1982c = Paul Everac, *Viața lumii*, București, Editura Cartea Românească
- EVERAC 1983 = Paul Everac, *Parabole dramatice*, Cluj-Napoca, Editura Dacia

- EVERAC 1984 = Paul Everac, *Teatru*, București,
Editura Eminescu
- EVERAC 1993 = Paul Everac, *Portocale de Granada*,
București, Editura Creuzet
- EVERAC 1994 = Paul Everac, *Delirul și plăcinta cu
mere*, București, Editura Creuzet
- EVERAC 2000 = Paul Everac, *Iară noi, noi democrații*,
București, f.e.

3. Grid Modorcea

sau teatrul ca vis și poveste

Grid Modorcea ocupă, în istoria literaturii române, un loc aparte; nonconformismul său a fost reperat și apreciat ca o modalitate de trăire estetică, mai ales că s-a apropiat altfel decât majoritatea scriitorilor de domeniul artei. Fiind absolvent al Institutului de artă teatrală și cinematografică (1974), după experiențe didactice și universitare în domeniul matematicii, se cantonează definitiv în lumea filmului — a semnat, ca scenarist și regizor, peste 30 de filme. E o experiență pe care a fructificat-o din plin, nu numai „practic”, ci și literar, pentru că de la debutul în revista „Amfiteatru”, 4/1970 (cu piesa *Zidul*), a publicat peste 20 de cărți, din care unele esențiale pentru o posibilă artă poetică a scenei (fie de teatru, fie de film): *Miturile românești și arta filmului* (1979), *Literatură și cinematograf* (1986), *Perspectivile creației* (1982) sau *Istoria gândirii estetice românești de film* (1997).

Ca dramaturg, are succes de la debut. Piesa *Zidul* e, în stagiunea '68-'69, cap de afiș la Teatrul dramatic din Galați (după care e publicată în „Amfiteatru”). Urmează, la distanță mare, *Fără violență* (1993), dar intervalul de aproape un sfert de veac de la debutul în teatru ar fi fost „umplut”, după spusele autorului însuși, cu scrierea a peste o sută de texte dramatice în anii '70 (GHIȚULESCU, 2000, p. 382), din care Modorcea a

păstrat cam 30, iar la o selecție, pe care o bănuim severă, a publicat doar jumătate din acestea în volumul *Teatrul respirației* (1997), într-o ordine stabilită de autor drept „cronologică”: *Toboșarii, Pădurea, Zidul, Golul, Cuburile, Lanțul, Hamlet 20, Personanțe, Să-l salvăm pe Beneam, Cum-se-cade, Homo ridens, Commedia solemnus, Ziditorii, Oedip, Cuadratura lui Proteus*.

Nu e lipsită de interes o incursiune în estetica dramatică teoretică a lui Grid Modorcea, acțiune benefică pentru o apreciere obiectivă a teatrului său. În *Perspectivile creației (Studii și eseuri despre teatru)*, autorul se întreba, retoric „Dar care este ținta oricărei cercetări autentice, pătrunse de patima sinceră a cunoașterii, dacă nu iscarea unui dialog cât mai viu, cu adevărat creator? Și cine poate determina mai profund această comunicare, cât și caracterul unei astfel de cercetări, dacă nu însăși cunoașterea mecanismului creației și a perspectivelor ei, adică a stărilor și a evoluției fundamentelor care mișcă lumea noastră și care fac din om o măsură nepereche a tuturor lucrurilor” (MODORCEA, 1982, p.6). Idei interesante, cu repercusiuni directe în construcția textelor dramatice ale lui Grid Modorcea, găsim în prima parte, unde teoria e susținută de textele shakespeariene.

Se vorbește de o *infraestetică a creației*, ca „parte structurală (a operei) care se referă la viziunea estetică, la concepția artistului privind un aspect sau altul al creației, la arta sa poetică, ca dimensiune creatoare însă, făcând corp comun cu opera deci, fiind immanentă valorii ei artistice. Cu alte cuvinte e vorba de ideile estetice implicite, încifrate într-o operă de artă, de ideile estetice vii ale unui artist, pe baza cărora opera s-a născut și s-a

configurat” (MODOR-CEA, 1982, p. 8). Justificându-și cercetarea, amplă — e drept —, autorul se simte obligat să explice: „Desigur, observațiile de față sunt rodul unor lecturi infraestetice, deci ele trebuie judecate așa cum sunt: ca fiind izvorâte dintr-o viziune proprie asupra creației în general și a artei teatrale în special, viziune bazată pe faptul că în examinarea artei filosofăm de fapt asupra creației, însă această muncă nu o putem efectua decât în interiorul obiectului însuși, care nu este altul decât mișcarea creatoare...” (MODOR-CEA, 1982, p. 9). Rezultă de aici că infraestetica e o chestiune pur individuală și că, deci, „există atâtea infraestetici câți creatori sunt” (MODORCEA, 1982, p. 10), ceea ce nu înseamnă evident că conceptul supraindividual, estetica, nu poartă pecetea generalității, dar nu tocmai ca o sumă de infraestetici, ci ca o sinteză a lor.

Shakespeare oferea, evident, modelul ideal pentru un asemenea studiu; Grid Modorcea își idealizează modelul și obiectul de studiu considerând că „a vorbi despre dialectica teatrului shakespeareian înseamnă a vorbi de fapt, aproape în chip nemijlocit, despre dialectica teatrului și a artei în general” (MODORCEA, 1982, p. 43).

Trecând peste multele subdiviziuni ale infraesteticii teatrale (dramatice?) pe care Grid Modorcea le descoperă și le comentează în teatrul (dramaturgia) lui Shakespeare, trebuie să reținem că, pentru infraestetica proprie, dramaturgul român a reținut (v. și Modorcea, 1979; Modorcea, 1986; Modorcea, 1995) capacitatea de continuitate și de regenerare estetică a mitului și istoriei, considerând că visul sau povestea sunt modalități epice de reflectare artistică — cu mare eficiență privind comunicarea — a unor adevăruri de viață. Chiar și cea

mai năstrușnică poveste sau legendă se întemeiază pe *cronica vie* (subl. autorului) a unor evenimente petrecute cândva. Teatrul, arta, sunt și vis și poveste. Dar nu numai atât. Shakespeare, ca orice alt mare povestitor, Cervantes sau Rabelais, ale căror opere le-a cunoscut și bătrânul Will, a împrumutat de la povești și legende suflul epopeic, forma generală de istorisire, de povestire a unor *întâmplări* care s-au petrecut *aievea*; dar, pentru a-l ține treaz pe spectator, un copil aflat în preistoria lecturii, a comunicării, rapsodul anonim le-a îmbrăcat în aura legendei. Artă însăși s-a folosit de asemenea procedee. De pe zidurile mănăstirilor Moldovei, poporul putea „citi”, ca într-o mare carte de învățătură, istoria lui și a altor popoare. Sub învelișul de basm, de poveste, el putea găsi adevăruri dragi lui, putea tălmăci alfabetul unui „sentiment românesc al ființei”. Prin cuvânt însă, Shakespeare — asemenea literaturii orale — reușea să transmită pe înțelesul tuturor, nemijlocit, foarte *explicit*, uneori, intențiile sale, mesajele și alfabetul său formativ, aflate sub învelișul legendar al poveștilor, în „graiul-minune” al mijloacelor teatral-spectaculare” (MODORCEA, 1982, p. 182-183).

Infraestetica proprie s-ar putea traduce în ceea ce afirma GHITULESCU, 2000, p.382 despre avangarda lui Grid Modorcea care, „deși neproductivă scenic, în vremea elaborării, este printre cele mai riscante încercări de a desprinde textul viitorului spectacol de *literatură* (subl. autorului)”, devenind *scenariu teatral* (subl. autorului) și, pe de altă parte, „silind literatura să-și reexamineze excesul de elocvență”. Așadar, o concepție despre teatru ca *spectacol* (s.n., L. Bercea) și mai puțin ca literatură, care „retorică” fiind, diluează, volens-nolens, mesajul exact și concepția estetică a lui

Grid Modorcea, conținând în sine „nu doar cuvintele spectacolului, ci spectacolul însuși” (GHIȚULESCU, 2000, p. 382), așa cum autorul (G.M.) observa privitor la o scenă din „Hamlet”-ul lui Shakespeare, în care prințul Danemarcei face o afirmație fundamentală pentru conceptul de „lume ca teatru” sau „lume ca spectacol”:

„Aud
Că pe la teatru oameni vinovați
Prin însuși jocul iscusit al dramei
Au fost atât de răscoliți în suflet,
Încât pe loc păcatul și-au strigat.”

(Modorcea, 1982, p. 183)

Mitul, din această perspectivă, este modul ideal de pornire pentru textul dramatic sau, mai bine zis, pentru spectacol; mitul, la modul general, ca în *Golul*, unde apariția omului e văzută ca o permanentă „cădere din Paradis”; unde nu diavolul, ci *omul* este ființa decăzută din caracteristicile celeste și, până la urmă, căzută în terestritate. Semnificativ este „sub-titlul”: *Căderea în păcat*, ca o explicație nu numai scenică, ci ideatică a titlului inițial sau esențial: *Golul*. Temele lui Grid Modorcea sunt, la rândul-le, nonconformiste, mai bine zis greu de circumscris unor arii tematice „clasice”. Ele sunt mai degrabă pretexte pentru dezbateri sau pentru scenarii ale unor idei de dezbătut. Astfel, pornind de la o temă prolifică, inundațiile catastrofale din 1970, Grid Modorcea scrie *Să-l salvăm pe Beneam*, un scenariu în care mesajul e cel umanist din *Matca* lui Marin Sorescu, dar „spectacolul” e mimat, ca și textul. Reluând, în

același mod, o temă arhicunoscută și foarte „bătută” de dramaturgii moderni, cea a captivității, Grid Modorcea scrie *Lanțul* – simbol al reclusiunii. Revenind la *mit*, ca temă predilectă pentru autor, am încadra aici texte ca *Oedip*, *Cuadratura lui Proteus* și *Ziditorii*.

Nu lipsesc, în scenariile teatrale ale lui Grid Modorcea, nici *imitațiile tematice*, preluări mai mult sau mai puțin explicite din clasicii dramaturgiei universale, cum însuși autorul ne previne, în prologul la *Homo ridens*, avertizând: „Domniile voastre să nu se mire dacă vor găsi în această lucrătură niscaiva accente caragialești, brechtiene și ce-o mai fi” (MODORCEA, 1997).

Conflictul e, în funcție de o astfel de concepție dramatică, unul strict de idei: teatrul în teatru e însăși esența conflictului. Lumea e văzută ca o imensă scenă unde se mișcă personaje asemeni unor păpuși. Ele, toate, intră în conflict cu autorul care „a rămas Om” (*Toboșarii*). Suntem, din nou, în prezența unor pure scenarii dramatice, de fapt teatrale, unde existența însăși e concepută ca un scenariu și nu ca o realitate palpabilă. Personajele sunt „păpuși” sau mimi purtători de semnificații, pe care, deseori, nu le mai transmit prin intermediul cuvântului, ci al gestului sau al unui limbaj care face parte integrantă din spectacol, devenind el însuși „obiect teatral” (GHIȚULESCU, 2000, p. 382), ca în *Homo ridens* sau *Commedia solemn*.

O caracteristică a teatrului lui Grid Modorcea este *nevoia de explicitare* a autorului. De aceea, unele texte, de obicei cele mai puțin conformiste, sunt însoțite fie de *prolog* fie de texte explicative, iar arhitectura dramatică, deși respectă, în general, regulile genului dramatic, e

nesemnificativă ca organizatoare a evoluției conflictului.

Ghițulescu (2000, p. 382-282) îl așază în rândurile avangardiștilor teatrului românesc, ca precursor al lui Matei Vișniec și ca „imitator” al lui Alfred Jarry, dar în egală măsură și al lui Shakespeare, Blaga, Sorescu sau Brecht.

O figură singulară și solitară, al cărui text dramatic este reflectarea perfectă a nonconformismului pe care autorul l-a adoptat ca stil de viață – acesta e dramaturgul Grid Modorcea.

Bibliografie primară

1. *Zidul*, în „Amfiteatru”, 1970, nr. 4
2. *Fără violență*, București, EE, 1992
3. *Teatrul respirației*. 15 piese de teatru, București, 1996

Izvoare bibliografice

- Kivu, Dinu, *Festivalul național de teatru – Iași* (cu referire la piesa *Zidul*), în „Contemporanul”, 1969, nr. 42
- Tănase, Al., *Mitul în cinema*, în „România literară”, 1979, nr. 42
- Ciobanu, Nicolae, *Însemne ale modernității*, ECR, București, 1979, p. 270
- Dohotaru, Adrian, *Ce este infraestetica?*, în „Flacăra”, 1983, nr. 33.
- Constantinescu, Romanița, *Tragedia optimistă*, în „România literară”, 1993, nr. 13
- Ajarescu, Simon, *Debut editorial în teatru*, în „Independentul”, 1996, nr. 32

REFERINȚE CRITICE

- Anania 1993 = Valeiu Anania, **Hoțul de mărgăritare** (parabolă în patru acte), Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1993.
- Bălu 1986 = Ion Bălu, **Lucian Blaga**, București, Ed. Albatros, 1986.
- Blaga 1967 = **Lucian Blaga – corespondență** (publicată de Domnița Gherghinescu – Vania), în „Astra”, 1967, nr.7.
- Blaga 1970 = Lucian Blaga, **Teatru**. Ediție îngrijită și prefată de Eugen Todoran, București, Ed. Minerva, 1970.
- Blaga 1989 = Lucian Blaga, **Corespondență**, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1989.
- Brădățeanu 1977 = Virgil Brădățeanu, **Viziune și univers în noua dramaturgie românească**, București, Ed. Cartea Românească, 1977.
- Călinescu 1982 = G. Călinescu, **Istoria literaturii române de la origini până în prezent**, Ediția a II-a, București, Ed. Minerva, 1982.
- Căpușan 1993 = Maria Vodă – Căpușan, **Marin Soresu sau tânjirea după cerc**, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1993.
- Chifor 1975 = Vasile Chifor, **Teatrul lui Marin Sorescu**, în „Transilvania”, 1975, nr. 8.
- Craia 1982 = **Valeriu Anania: „Greul pământului”**, în „Luceafărul”, 1982, nr. 28.
- Crohmălniceanu 1974 = Ov.S. Crohmălniceanu, **Literatura română între cele două războaie**

- mondiale**, Vol. II, București, Ed. Minerva, 1974.
- Diaconescu 1986 = Romulus Diaconescu, **Dramaturgi români contemporani**, Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1986.
- Ghițulescu, 1984 = Mircea Ghițulescu, **O panoramă a literaturii dramatice române contemporane**, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1984.
- Ghițulescu 1987 = Mircea Ghițulescu, **Imagini ale satului în dramaturgia contemporană**, în „Steaua”, 1987, nr. 1.
- Ghițulescu 2000 = Mircea Ghițulescu, **Istoria dramaturgiei românești contemporane**, București, Ed. Albatros, 2000
- Jacquart 1974 = Em. Jacquart, **Le théâtre de dérision**, Paris, Ed. Gallimard, 1974.
- Lefter 1981 = Ion Bogdan Lefter, **Teatrul lui Marin Sorescu**, în „Steaua”, 1981, nr.7.
- Manolescu 1975 = Nicolae Manolescu, **Un teatru al speranței**, în „România Literară”, 1975, nr.4.
- Manu 1968 = Emil Manu, **Prolegomene argheziene**, București, Editura pentru literatură, 1968.
- Micu 1972 = Dumitru Micu, **Teatru poetic**, în „România Literară”, 1972, nr.7.
- Micu – Manolescu 1965 = Dumitru Micu, Nicolae Manolescu, **Literatura română de azi (1944-1964)**, București, Editura pentru Literatură, 1965.
- Mihăilescu, 1984 = Dan C. Mihăilescu, **Dramaturgia lui Lucian Blaga**, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1984.

- Popa 1977 = Marin Popa, **Dicționar de literatură română contemporană**. Ed. a II-a, București, Ed. Albatros, 1977.
- Popescu 1967 = Radu Popescu, **O piesă despre drama interioară a unui erou**, în „România liberă”, 1967, nr.11288.
- Popescu 1986 = Marian Popescu, **Chei pentru labirint**, București, Ed. Cartea Românească, 1986.
- Răpeanu 1978 = Valeriu Răpeanu, **O antologie a dramaturgiei românești 1944 – 1977**, 2 vol., București, Ed. Eminescu, 1978.
- Silvestru 1979 = Valentin Silvestru, **Istoria repovestită de un poet**, în „România literară”, 1979, nr 13.
- Silvestru 1981 = Valentin Silvestru, **Conceptul Sorescu**, în „Teatrul”, 1981, nr. 4-5.
- Simion 1975 = Eugen Simion, **Teatrul lui Marin Sorescu**, în „Luceafărul”, 1975, nr.4.
- Simion 1978 = Eugen Simion, **Scriitori români de azi**, I, București, Ed. Cartea Românească, 1978.
- Todoran 1985 = Eugen Todoran, **Lucian Blaga. Mitul dramatic**, Timișoara, Ed. Facla, 1985.
- Ulici 1981 = Laurențiu Ulici, **Previzibil și imprevizibil**, în „Contemporanul”, 1981, nr. 16.
- Ulici 1982 = Laurențiu Ulici, Prefață la Paul Everac, **A cincea lebedă**, I – II, București, Ed. Eminescu, 1982.
- Vasiliu 1982 = Mihai Vasiliu, **Cartea de teatru: Valeriu Anania, „Greul pământului”**, în „Familia”, 1982, nr.10.
- Voicu 1983 = Octavian Voicu, **Valeriu Anania**, în „Ateneu”, 1983, nr.12.

CUPRINS

Avertisment

I.

1. Tudor Arghezi: dincolo de arhitectura „clasică” a dramei
2. În spațiul dramatic: Lucian Blaga
3. Valeriu Anania și teatrul simbolic

II.

1. Prin labirint: Marin Sorescu
2. Un dramaturg – ieri de succes: Paul Everac
3. Grid Modorcea sau teatrul ca vis și poveste

Referințe critice

Dat la cules: 15. 01. 2007
Apărut: 2007
Tiparul executat la SC Arbeit SRL
TIMIȘOARA
ROMÂNIA